Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

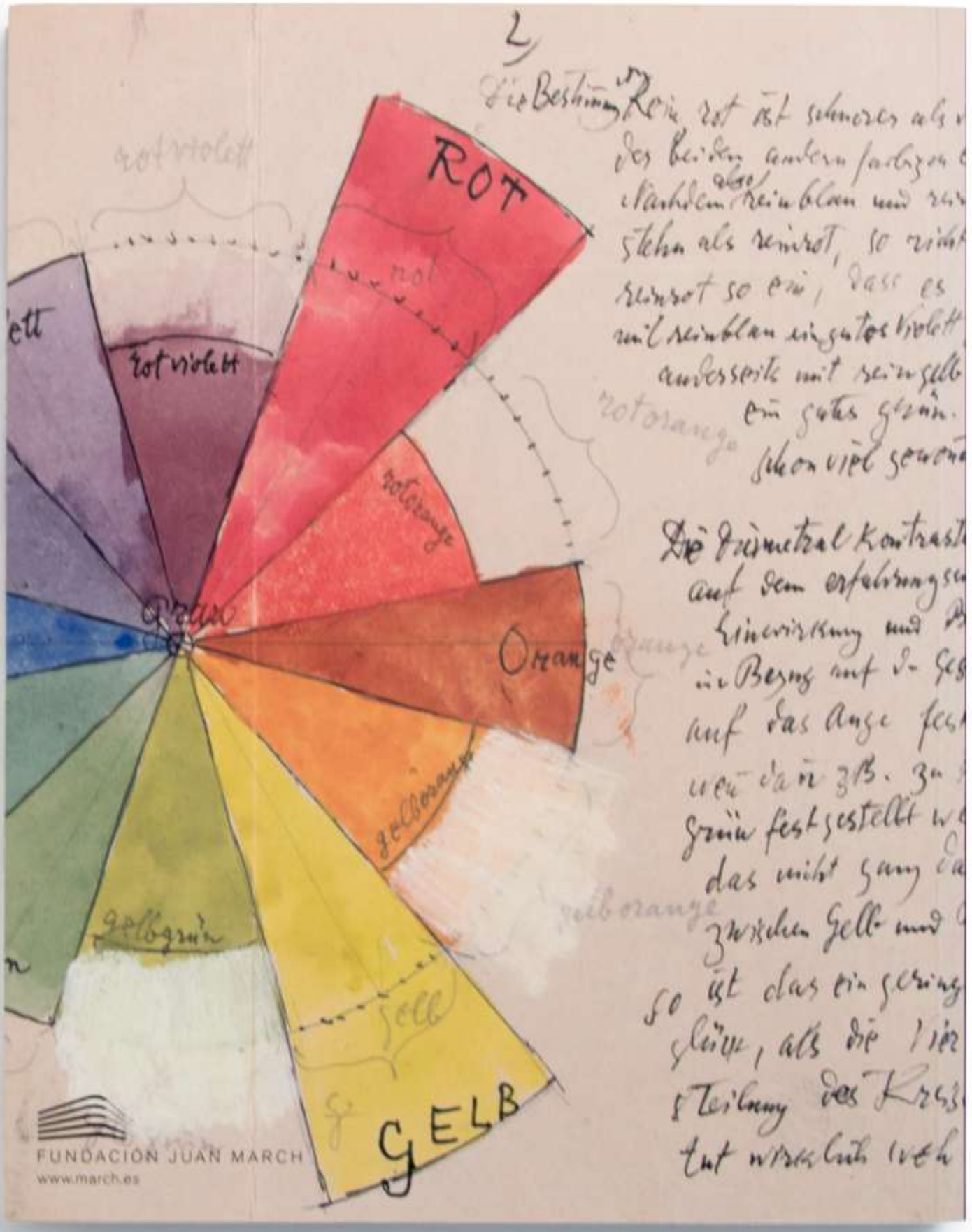
PAUL KLEE
MAESTRO DE LA BAUHAUS

2013

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.

FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es


2)
Die Bestimmung
Rein rot ist schwerer als
der beiden andern farben
nachdem also reinblau und rein
stehen als reinrot, so zieht
reinrot so ein, dass es
mit reinblau ein gutes violett
anderseits mit reingelb
ein gutes grün.
schon viel gewonnen
Die Diametral Kontraste
auf dem erfahrungsge
Einwirkung und
in Bezug auf d. Ge
auf das Auge fest
wenn dann z.B. zu
grün festgestellt w
das nicht ganz da
zwischen Gelb und
so ist das ein gering
größer, als die vier
Teilung des Kreis
tut wirklich weh
rot violett
ROT
rot
violett
rotorange
Grün
Orange
orange
gelborange
gelbgrün
gelb
GELB
FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

[PAULKLEE]

MAESTRO DE LA BAUHAUS

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Este catálogo, y su edición inglesa,
se publican con ocasión de la exposición

PAUL KLEE: MAESTRO DE LA BAUHAUS

Fundación Juan March
Madrid

Fundación Juan March

Fundación Juan March

[PAUL KLEE]

MAESTRO DE LA BAUHAUS

22 marzo | 30 junio de 2013

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Madrid 2013

Fundación Juan March

Agradecimientos

La Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones que han hecho posible esta exposición con el préstamo de obras y con su colaboración y apoyo constantes:

Comisarias de la exposición
Fabienne Eggelhöfer y Marianne Keller Tschirren

Fondation Beyeler, Riehen (Basilea)
Sam Keller, director; Tanja Narr, Registro de la colección

Klee Nachlassverwaltung, Berna
Anne-Marie y Alexander Klee-Coll, Klee-Nachlassverwaltung, Berna; Stefan Frey, administrador del legado del artista

Kunsthaus Zürich, Zúrich
Christoph Becker, director; Karin Marti, Registro; Oliver Wick, conservador

Pro Helvetia, Zúrich
Marianne Burki, jefa de Artes Visuales; Helen Muggli; Caroline Nicod

Zentrum Paul Klee, Berna
Peter Fischer, director; Michael Baumgartner, jefe del Departamento de Colección, Exposiciones e Investigación; Heidi Frautschi, Archivo Fotográfico; Edith Heinimann, Registro; Myriam Weber, Restauración/Conservación

Bauhaus-Archiv, Berlín
Annemarie Jaeggi, directora; Monika Tritschler, Registro

Bauhaus Dessau, Dessau
Wolfgang Thöner, jefe de Colecciones

Franz Marc Museum, Kochel am See
Cathrin Klingsöhr-Leroy, directora; Annette Rosenboom, Departamento de Gestión

Hatje Cantz, Ostfildern
Annette Kulenkampff, directora

Sprengel Museum, Hannover
Ulrich Krempel, director; Eva Koehler, ayudante de Registro; Karin Orchard, conservadora de Pintura y Grabado; Brigitte Nandingna, Registro; Peter Pürer, secretario, Obra Gráfica, Pintura y Escultura

Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Weimar
Bernhard Post, director; Dagmar Blaha, jefe del Departamento de Fondos Antiguos (hasta 1920)

Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París
Alfred Pacquement, director; Brigitte Leal, directora adjunta; Michèle Passos, ayudante de Dirección; Rachel Milliez, becaria, Servicio de Colecciones; Olga Makhroff, encargada de Préstamos y Depósitos; Claire Both, asistente de Colecciones

Galerie Pangée, Canadá
Pierre Laurent Boullais

The Museum of Fine Arts, Houston
Gary Tinterow, director; Dena M. Woodall, conservadora adjunta, Dibujos y Estampas; Alison de Lima Green, conservadora, Arte Contemporáneo y Proyectos Especiales; Margaret Williams, ayudante de Registro, Préstamos; Deborah L. Roldán, directora adjunta de Exposiciones

The Museum of Modern Art, Nueva York
Glenn D. Lowry, director; Ramona Bronkar Bannayan, subdirectora de Exposiciones y Colecciones; Connie Butler, conservadora jefe de Dibujos; Jodi Hauptman, conservadora de Dibujos; Carla Caputo, secretaria adjunta, Gestión de Colecciones y Registro de Exposiciones; Kathleen S. Curry, conservadora adjunta, Investigación y Colecciones; Veronica Keyes, secretaria, Servicio Fotográfico e Imágenes

National Gallery of Art, Washington
Earl A. Powell III, director; Franklin Kelly, subdirector y conservador jefe; Judith Brodie, conservadora de Pintura Moderna y Dibujo; Lisa M. MacDougall, Oficina de Préstamo, Departamento de Préstamos y National Lending Service; Judith Cline, Registro de Préstamos; Shannon Schuler, ayudante del Registro de Préstamos

Philadelphia Museum of Art, Filadelfia
Timothy Rub, director ejecutivo; Innis Howe Shoemaker, conservador jefe de Estampas, Dibujos y Fotografías; Nancy Leeman, subdirectora de Secretaría de Registro

Ediciones la Bahía, Cantabria
José María Lafuente; Noelia Ordóñez

Embajada de Suiza en España, Madrid
Urs Ziswiler, embajador; Christina Fischer, agregada cultural

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid
Elisa de Cabo de la Vega, subdirectora general adjunta de la Subdirección de Protección del Patrimonio Histórico; María Agundez Lería, jefe de Servicio de Adquisiciones

Familia Tàpies
Teresa Barba y Antoni, Miquel y Clara Tàpies Barba

Maite Álvaro de la Fuente, Irene García Chacón, Lukas Gerber, Alex Hillgarth, Marta Ramírez Menéndez, Tessa Regueiro.

Índice

7 Klee, de nuevo
Presentación
Fundación Juan March

13 Sobre la exposición
Fabienne Eggelhöfer y Marianne Keller Tschirren

17 La Bauhaus
Wolfgang Thöner

29 Klee, maestro de la forma
Marianne Keller Tschirren

La teoría

39 Teoría de la forma y la configuración
Fabienne Eggelhöfer

45 Teoría de la forma pictórica
Marianne Keller Tschirren

49 Teoría de la configuración pictórica
Fabienne Eggelhöfer y Marianne Keller Tschirren

Las obras

127 Ritmo
Marianne Keller Tschirren

147 Color
Marianne Keller Tschirren

173 Naturaleza
Fabienne Eggelhöfer

205 Movimiento
Fabienne Eggelhöfer

229 Construcción
Fabienne Eggelhöfer

Apéndices

257 Cronología

265 Catálogo de obras en exposición

277 Bibliografía
Bibliografía general
Paul Klee en español

285 Catálogos y otras publicaciones de la Fundación Juan March

Fundación Juan March

Klee, de nuevo

Presentación

Paul Klee: maestro de la Bauhaus es la segunda exposición que la Fundación Juan March dedica al artista suizo, después de la organizada hace ya algunas décadas, en 1981, y que fuera la segunda dedicada a Paul Klee en nuestro país. Aquella muestra, que contó con la colaboración del hijo del artista, Felix Klee, la Fundación Klee de Berna y la galería Beyeler de Basilea, incluyó un total de 202 obras entre óleos, acuarelas, dibujos y grabados. La primera exposición de Klee en España se había celebrado casi diez años antes, en 1972, en el Palacio de la Virreina en Barcelona y el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, con 61 obras procedentes de la colección Nordrhein-Westfalen de Dusseldorf. Desde esas dos muestras pioneras, las exposiciones sobre Klee en España se han sucedido con relativa y feliz frecuencia, hasta sumar siete en las últimas cuatro décadas.

Ante tal sucesión de exposiciones –una frecuencia muy visible también en las últimas décadas en el contexto internacional– cabe preguntarse: ¿por qué Klee, de nuevo? La pertinencia y la oportunidad de la exposición *Paul Klee: maestro de la Bauhaus*, a la que este catálogo acompaña, quizá pueda explicarse desde la distinción entre una aproximación expositiva "temática" –base de la mayoría de las exposiciones así adjetivadas– y un acercamiento –que no excluye al anterior– que podría llamarse "estructural", fundamentado en la atención primordial a un aspecto "transversal", "operativo", de la obra de un artista, a un rasgo esencial, un factor que afecta a toda su obra y no tanto al cultivo de determinados temas durante determinadas épocas.

Paul Klee: maestro de la Bauhaus es una exposición de este segundo tipo, resultado de un proyecto que echó a andar en junio de 2009, cuando la Fundación Juan March tuvo noticia de que el Zentrum Paul Klee –con el que le unían, además de los recuerdos de aquella muestra de los años 80, una serie de colaboraciones más recientes– se proponía comenzar una investigación verdaderamente llamativa en su relevancia: el proyecto de acometer la edición crítica completa del llamado "legado pedagógico" de Paul Klee.

El historiador del arte alemán Will Grohmann escribió en 1954 que "el momento de juzgar de manera concluyente la teoría del arte de Klee llegará cuando se hayan publicado las partes esenciales de su legado pedagógico". Más de medio siglo después, la publicación no sólo de algunas partes esenciales de ese *Nachlass*, de ese "legado",

Paul Klee dibujando, Dessau, 1931 [detalle]. Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

Fundación Juan March

sino de su totalidad constituía, finalmente, el objetivo de un proyecto de investigación. Y, por eso, una ocasión más que propicia para preparar una segunda exposición dedicada a Klee que conjugara la presentación de la fascinante e influyente obra del artista suizo con la atención a un aspecto "estructural", decisivo para entender de un modo nuevo su teoría y su práctica artística.

La exposición *Paul Klee: maestro de la Bauhaus* incluye 137 obras del maestro suizo y se ha organizado –con Fabienne Eggelhöfer y Marianne Keller Tschirren como comisarias invitadas– en colaboración con el Zentrum Paul Klee, donde se presentó una primera versión reducida, compuesta por 41 obras de su propia colección, bajo el título *Meister Klee! Lehrer am Bauhaus*, entre el 31 de julio de 2012 y el 6 de enero de 2013. La muestra que se exhibe ahora en la Fundación Juan March reúne algunas de las obras expuestas en el Zentrum Paul Klee junto a muchas otras procedentes de relevantes museos y colecciones de Suiza, Alemania, Francia, Estados Unidos y España.

La exposición es, pues, resultado de varios años de trabajo en colaboración con el Zentrum Paul Klee de Berna y se apoya en el que quizá sea –después del catálogo razonado del artista– el proyecto de investigación "estructural" sobre el artista más relevante de las últimas décadas: la edición crítica del "legado pedagógico" de Klee. Con ese nombre se conoce un conjunto de textos tan heteróclito como fascinante: casi 4000 páginas manuscritas en las que Klee recogió sus reflexiones e investigaciones teórico-prácticas –plagadas de llamativos diagramas, esquemas, tablas, escalas de color, construcciones y dibujos– en torno a la forma pictórica, sus regularidades, sus normas y su génesis; a la geometría, el plano y el volumen; al movimiento, las estructuras de la naturaleza y las de los artificios, las configuraciones plásticas, el ritmo o el color. Se trata, en definitiva, de un conjunto de reflexiones sobre la vida de las formas sin el que no pueden entenderse de manera concluyente ni la teoría del arte ni el propio hacer artístico de Klee, dos ámbitos que –como es obvio en el caso de un artista– se hacen eco mutuamente.

Sin embargo, y a pesar de la significación e importancia de esos escritos, hasta ahora apenas dos exposiciones se habían apoyado explícitamente en ellos para plantear un discurso visual que se ocupara de las relaciones entre la obra y la enseñanza de Klee; sin duda a causa, al menos en parte, de que todo ese riquísimo material, tan rico en sugerencias como difícil de interpretar, se encontraba en un estado poco practicable para la interpretación y el análisis.

La exposición ha ido concibiéndose en paralelo al estudio, transcripción y edición crítica de ese inmenso legado, una tarea llevada a cabo por Fabienne Eggelhöffer y Marianne Keller desde el año 2008, apoyada por el Schweizerischer Nationalfonds SNF [Fondo Nacional Suizo] y otras instituciones, entre ellas la propia Fundación Juan March. Su resultado es la creación de la página www.kleegestaltungslehre.zpk.org, que, desde el pasado mes de agosto de 2012, permite acceder libremente a la base de datos que contiene todos los facsímiles y transcripciones de los textos, cumpliendo el viejo deseo de la comunidad internacional de investigadores de la figura y la obra de Klee que ya formulara el antes citado Will Grohmann.

Fundación Juan March

Paul Klee desarrolló todas sus investigaciones con una finalidad decididamente pedagógica. Sus textos tienen un marcado estilo didáctico: son las "notas de clase" con las que el "Meister Klee" (el "maestro" Klee) preparaba e impartía sus clases en la Bauhaus de Weimar y posteriormente de Dessau, en las que fue docente, junto a Wassily Kandinsky, Lothar Schreyer u Oskar Schlemmer, entre 1921 y 1931. Durante esos diez años Klee preparó sus clases de "Teoría de la forma pictórica" y dejó escritas más de 3900 páginas con notas que denominó, en su conjunto, "Teoría de la configuración pictórica". Fue en la Bauhaus, con la peculiar y novedosa articulación de la enseñanza teórica y práctica y la ruptura del papel tradicional de las artes aplicadas que caracterizó a esa institución, donde Klee desarrolló sus particulares métodos pedagógicos, con los que quería transmitir a sus estudiantes los principios fundamentales de la configuración de la forma, es decir, de lo que hoy llamamos "diseño". Y aunque no impartía clase a futuros artistas (los alumnos de la Bauhaus eran, en palabras de Klee, "Bildner, werktätige Praktiker", "creadores que configuran, trabajadores prácticos") y estaba convencido de que el arte, en suma, no se podía enseñar como se enseñan las disciplinas teóricas o las puras artes aplicadas, su labor docente se desarrolló, como es lógico, al hilo de una reflexión sobre su propia obra pictórica, una obra que, desde entonces, ha influido a enteras generaciones de artistas de todo el mundo.

Ese cúmulo gigantesco de anotaciones para la enseñanza no es, por supuesto, una suerte de archivo de dibujos preparatorios o un reservorio de bocetos de los que Klee se sirviera para sus obras. De hecho –a diferencia de exposiciones anteriores sobre el asunto y de determinadas ediciones parciales de estos escritos de Klee–, esta exposición y este catálogo renuncian a establecer relaciones causales excesivamente rígidas entre el *corpus* "teórico" de Klee y sus obras. Se han evitado las que podrían establecerse a partir de determinados parecidos formales o basándose en un análisis centrado en exceso en la similitud de "motivos" entre determinadas obras y determinadas notas.

Pero, por otra parte, es obvio que la reflexión, la actividad docente y la práctica artística no eran compartimentos estancos para Klee, que ingenió sus teorías y desarrolló su docencia sobre la base de sus ideas acerca del hacer artístico (el suyo). De ahí que su teoría y su práctica artística se rocen de continuo y se hagan eco mutuamente, como cuando, por ejemplo, en sus dibujos de construcciones geométricas se le ve jugando libremente con los mismos procesos de configuración que recogen sus notas.

En definitiva, entre las obras y las notas de Klee hay un "eco" recíproco y, consideradas al unísono, obras y reflexiones forman una especie de "caja de resonancia plástica" de enorme riqueza visual y, también, de gran interés teórico. En esa "caja" –que en el espacio de la exposición se hace literalmente tridimensional y en esta publicación se presenta organizada estructural y temáticamente– conviven, en el caso de *Paul Klee: maestro de la Bauhaus*, nuestra selección de 137 obras –pinturas, acuarelas y dibujos– realizadas entre 1899 y 1940, con casi un centenar de manuscritos seleccionados de entre sus notas de clase, que representan cada uno de los 24 capítulos que componen los textos de Klee.

1 Para la traducción de estos títulos y otras cuestiones terminológicas, remitimos a la Nota del Editor de las *Anotaciones a una teoría de la forma pictórica* [Notas de clase], publicación que complementa esta exposición y su catálogo.

Fundación Juan March

La exposición cuenta, además, con objetos y documentos que van desde fotografías de época hasta los herbarios del artista, pasando por sus lecturas, las fuentes documentales de sus reflexiones, sus escritos, sus cuadernos de dibujo y sus publicaciones, un variado material que contextualiza adecuadamente su vida y su trabajo en la Bauhaus de Weimar y Dessau y ayuda a poner de manifiesto las influencias mutuas entre su teoría y su práctica artística a lo largo de toda su vida.

Los préstamos de la exposición proceden de la colección del Zentrum Paul Klee de Berna y de muchos otros museos y colecciones, públicas y privadas, de Suiza, Alemania, Francia, Estados Unidos y España. Las obras de Klee están organizadas, tanto en la exposición como en este catálogo, en torno a cinco temas –el color, el ritmo, la naturaleza, la construcción y el movimiento– centrales tanto en su creación artística como en su enseñanza, y que ordenan la mirada en el amplio universo plástico de un artista tan imaginativamente fértil como fue Klee: los fenómenos de la génesis y el crecimiento de la naturaleza le sirvieron de modelo para explicar la configuración y el diseño. Su tesis de que lo esencial no es tanto la forma definitiva de las cosas como el proceso que conduce a ella, su idea de que una forma no "es", sino que "deviene", impregna toda su enseñanza y explica su interés por el interior y la generación de las formas. Junto a los fenómenos naturales, Klee estudió también, en el arte y en la teoría, el ritmo, el color, las construcciones geométricas y el movimiento.

Además de este catálogo, en edición española e inglesa (con las correspondientes versiones para *e-book*), la Fundación Juan March edita, como publicación complementaria, las traducciones al español y al inglés, en ediciones semifacsímiles, de sus *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* ("Aportaciones a una teoría de la forma pictórica [Notas de clase]"), los apuntes para sus clases elaborados en 1921-22 y hasta ahora inéditos en ambas lenguas.

* * *

Y llega el momento de dar un amplio espacio a los agradecimientos, pues hay muchas personas e instituciones sin cuya ayuda este proyecto no se hubiera materializado. Nuestro agradecimiento va dirigido en primerísimo lugar, por su contribución indispensable y rigurosa, a las comisarias de la exposición y autoras de la mayoría de los textos de este catálogo, las doctoras Fabienne Eggelhöfer y Marianne Keller Tschirren; a Peter Fischer, director del Zentrum Paul Klee y al Dr. Michael Baumgartner, jefe del Departamento de Colección, Exposiciones e Investigación, que ya en el año 2000 comisarió, bajo el título *El arte de hacer visible*, la primera exposición que indagaba con profundidad en la actividad docente del maestro y artista suizo; a Lukas Gerber; a Edith Heinimann, a Myriam Weber y al resto del equipo del Zentrum Paul Klee; a los propietarios y coleccionistas de la obra de Paul Klee, por su generosidad en el préstamo de las obras, especialmente a Alexander Klee; a Stefan Frey, secretario del legado del artista, por su ayuda y eficaces gestiones; a Wolfgang Thöner, jefe de Colecciones de la Bauhaus Dessau, que participa en el catálogo con un texto general sobre la Bauhaus. La Fundación Juan March desea dejar constancia de nuestro agradecimiento también a Alfonso de la Torre, quien, en paralelo al trabajo

Fundación Juan March

en torno a este proyecto, ha acumulado un valioso capital de conocimiento y referencias para un proyecto, ya en marcha, que se planteó como un hermano "gemelo" de *Paul Klee: maestro de la Bauhaus*: el del estudio de la influencia de Klee en el arte de postguerra en España, "el país donde crecen los Goyas" (la expresión es de Klee), que se presentará en sendas exposiciones en los museos de la Fundación Juan March en Cuenca y Palma entre 2015 y 2016.

Igualmente deseamos manifestar nuestro reconocimiento a la Editorial Hatje Cantz y a su directora Annette Kulenkampff por el apoyo técnico prestado a esta publicación. Y, por último, agradecemos al embajador de Suiza en España, Urs Ziswiler, y a su agregada cultural, Christina Fischer, el interés, el apoyo y el entusiasmo con el que han acompañado este proyecto.

* * *

Como para nuestros colegas del Zentrum Paul Klee, *Paul Klee: maestro de la Bauhaus* es para la Fundación Juan March un proyecto con carácter de modelo: consiste precisamente en un caso muy claro de ese tipo de "segunda mirada", más argumental que temática, más específica y diferenciada que generalista, que está en la base de la tipología de proyectos expositivos que en otros lugares hemos denominado "exposiciones de tesis" y que aspiran a combinar un mayor conocimiento con el disfrute estético de la obra de un maestro.

Por eso Klee está en Madrid, de nuevo. Y es algo más que una casualidad el que una versión reducida de esta muestra se presente en la Bauhaus de Dessau el próximo verano de 2013, regresando así a la que fuera segunda sede de aquella escuela pionera de la educación moderna en la que Paul Klee desarrolló con maestría su influyente actividad docente y sus fascinantes reflexiones sobre la vida de las formas.

Fundación Juan March
Madrid, marzo de 2013

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Sobre la exposición

Fabienne Eggelhöfer y Marianne Keller Tschirren

La creación artística de Paul Klee ha sido objeto de innumerables exposiciones; sin embargo, sólo tres muestras se han centrado en su actividad pedagógica. Una de las causas puede ser que hasta ahora resultaba difícil acceder a sus notas de clase. Además, sólo tras un estudio exhaustivo era posible obtener una visión de conjunto del abundante material existente. Esto ha cambiado, pues a día de hoy todos los manuscritos de Paul Klee están publicados como facsímil y transcritos en la base de datos online www.kleegestaltungslehre.zpk.org, donde pueden examinarse gratuitamente.

Las notas de clase de Klee se expusieron por vez primera en 1977 en el Kunstmuseum de Berna con el título *Der "pädagogische Nachlass" von Paul Klee* [El "legado pedagógico" de Paul Klee][1]. Con motivo de esta exposición se publicó un pequeño folleto con una introducción de Jürgen Glaesemer, en la que manifestaba su esperanza de que la exposición "abriera un nuevo debate"[2]. Sin embargo, este material no volverá a presentarse como tema de discusión hasta el año 2000 en la muestra proyectada por Michael Baumgartner *Die Kunst des Sichtbarmachens* [El arte de hacer visible][3]. Michael Baumgartner y Rossella Savelli consiguieron perfilar por vez primera el proyecto global de su *Bildnerische Gestaltungslehre* [Teoría de la configuración pictórica][4]. Se logró asignar extensas secciones de los manuscritos a capítulos concretos del índice esbozado por Klee y en el catálogo de la exposición se comentaron detalladamente algunos capítulos de su teoría de la configuración.

La exposición *Paul Klee. Lehrer am Bauhaus* [Paul Klee. Profesor en la Bauhaus] (2003)[5] también tuvo como tema esencial las enseñanzas de Klee. En ella se detallaron complejos temáticos concretos. Al igual que en *El arte de hacer visible* también se establecían correspondencias directas entre las notas de clase de Klee y sus obras pictóricas. De este modo se consolidó la impresión de que esas notas exponían una teoría del arte propia, que hallaba expresión práctica en sus obras. Como ocurre en las ediciones de Jürg Spiller, las ilustraciones que aparecían en las notas se vincularon, basándose en los motivos empleados, con obras concretas de Klee[6]. Spiller daba por sentado que la "obra teórica y la obra pictórica" del período de la Bauhaus habían "alcanzado una amplia concordancia". Por eso el segundo volumen de las notas de clase que publicó, *Unendliche Naturgeschichte* [Historia natural infinita][7], debía ofrecer la posibilidad de "confrontar entre sí los dos ámbitos creativos, comprobar la influencia

1 *Der "pädagogische Nachlass" von Paul Klee* [cat. expo., 6 junio-28 agosto 1977]. Berna: Kunstmuseum Bern, 1977.

2 P. 2. En esta publicación se reedita un ensayo de Max Huggler sobre la estructura del "legado pedagógico", cf. Max Huggler, "Die Kunsttheorie von Paul Klee", en Ellen J. Beer, Paul Hofer y Luc Mojon (eds.), *Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag*. Basilea; Stuttgart: Birkhäuser, 1961.

3 *Paul Klee: die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus* [cat. expo., Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, 14 mayo-30 julio 2000]. Berna: Benteli, 2000.

4 En adelante se alude a las dos partes de las notas de Klee como BF (Bildnerische Formlehre) y BG (Bildnerische Gestaltungslehre) [N. del Ed.].

5 *Paul Klee. Lehrer am Bauhaus* [cat. expo., Kunsthalle Bremen, 30 noviembre 2003-29 febrero 2004]. Bremen: Hauschild, 2003.

6 Paul Klee, *Das bildnerische Denken (Form- und Gestaltungslehre, 1)* (ed. Jürg Spiller). Basilea; Stuttgart: Schwabe, 1956, pp. 104 ss. Por ejemplo, junto a los bocetos esquemáticos de las clases Spiller sitúa reproducciones de obras, que constituirían, a su juicio, la puesta en práctica de las teorías de Klee.

7 Paul Klee, *Unendliche Naturgeschichte (Form- und Gestaltungslehre, 2)* (ed. Jürg Spiller). Basilea; Stuttgart: Schwabe, 1970.

Fundación Juan March

Paul Klee en su atelier, Bauhaus de Weimar, 1924.
Foto: Felix Klee [?]. Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

del pensamiento (de la teoría) sobre la actividad creadora y de este modo hacer visibles en la obra pictórica los estímulos procedentes de la actividad teórica desarrollada en la Bauhaus"[8]. Esta estrecha vinculación entre obra y teoría basada en los motivos empleados tuvo como consecuencia que las notas de clase a menudo fueran tratadas como bocetos de las obras de arte.

Es cierto que Klee desarrolla sus clases basándose en reflexiones sobre su propio quehacer artístico, pero la relación entre su obra y sus enseñanzas no debe entenderse en el sentido de una teoría del arte. Por eso nunca hay que perder de vista el objetivo y la finalidad de su teoría de la configuración. Ya en su primera clase comenta Klee que sus alumnos no son artistas sino "creadores que configuran la materia, trabajadores prácticos" cuyo objetivo es la construcción[9]. En una breve alusión retrospectiva, el 8 de enero de 1924 explica de nuevo: "¡No es que queramos ahora convertirlos ante todo en dibujantes y pintores! Pero hemos de compaginar el dibujo y la pintura, porque esas actividades conducen inexorablemente a entrar en contacto con pautas regulares esenciales"[10]. Klee intentaba transmitir a los estudiantes las pautas regulares de la configuración. Es decir, daba a su cometido docente el mismo sentido que Walter Gropius, que reivindicaba como objetivo de las clases de la Bauhaus un "minucioso trabajo práctico en talleres productivos estrechamente vinculado con una teoría precisa de los elementos de la configuración y de sus leyes de estructuración". Definía el cometido de la teoría de la forma como "formación intelectual" que debía hacer comprensible "al aprendiz, en lugar de interpretaciones arbitrarias e individuales de

8 Ibíd., p. 57.
9 BF/5 y BF/152. Que el objetivo de la Bauhaus es la gran construcción es algo que Gropius ya recoge en 1919 en el primer manifiesto de la Bauhaus y que menciona nuevamente en el escrito conmemorativo de la exposición de la Bauhaus de 1923. Walter Gropius, "Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses", en *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923* (ed. Staatliches Bauhaus Weimar, Karl Nierendorf). Weimar; Múnich: Bauhaus, 1923, pp. 2-18; cita en p. 9.
10 BG I. 2/80.
11 Cf. W. Gropius, op. cit., pp. 7, 8 y 13.
12 Cf., por ejemplo, la nota de clase BG II. 6/240 con formas elementales dinámicas y la obra *Studienblatt mit bewegten Figuren* [Hoja con estudios de figuras en movimiento], 1938, 176 [Cat. 130] (cf. con Cat. 165 (*II.6 Elementarform*)). En este contexto hay que considerar también los dibujos libres de construcciones geométricas que hizo Klee en 1931. Cf. "Construcción", en pp. 229-253 de este catálogo.

Fundación Juan March

la forma —tal como se hace en las academias—, la existencia básica objetiva de los elementos formales y cromáticos y de las leyes a que están sujetos". Gropius quería ofrecer en la Bauhaus un "fundamento objetivo" para el trabajo de configuración individual. Por eso recalcaba la importancia del intelecto para lograr el objetivo de la Bauhaus en el ámbito del diseño. Además, exigía que la teoría no fuese la receta de la obra de arte, sino el medio objetivo más importante para el trabajo colectivo de configuración. El arte no era el objetivo de las clases de la Bauhaus, ni Gropius creía que se pudiese enseñar[11]. Ese es el trasfondo sobre el que hay que considerar también las enseñanzas de Klee en la Bauhaus.

Tanto en el presente catálogo como en la exposición se ha renunciado conscientemente a establecer un vínculo estrecho entre obra y enseñanza, aunque es innegable que en algunas obras Klee pone en práctica lúdicamente el proceso de configuración que enseñaba en las clases[12]. Este modo de proceder intuitivo no significa que las ilustraciones que acompañan sus notas de clase sirvieran como esbozos de sus obras de arte. Obra y docencia constituyen ámbitos independientes, aunque pueden tener puntos de contacto. De ahí que su relación se pueda caracterizar como recíproca, como el eco de un ámbito en otro.

Antes, durante y después de su etapa docente en la Bauhaus Klee abordó, en su actividad creadora, diversos complejos temáticos, como color y tonalidad, ritmo y estructuración, naturaleza, movimiento (estática y dinámica), así como construcciones geométricas. Esta exposición les dedica secciones específicas, en las que se muestra una selección de obras de la colección del Zentrum Paul Klee y de otras colecciones públicas y privadas de Europa y los Estados Unidos.

Fundación Juan March

Fundación Juan March

La Bauhaus

Wolfgang Thöner

Fundación y programa

La Bauhaus surgió el 1 de abril de 1919 como resultado de la fusión de la Grossherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst [Escuela Superior de Bellas Artes del Gran Ducado de Sajonia] y la Grossherzoglich Sächsische Kunstgewerbeschule [Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia] (lugar donde de 1906 a 1914 desarrolló su actividad Henry van de Velde)[1]. Ya en 1915 se había propuesto como posible sucesor del director de la Escuela de Artes y Oficios al fundador y director de la Bauhaus, Walter Gropius, quien con la fábrica Fagus en Alfeld (proyectada junto a Adolf Meyer, 1911 y 1914) había creado uno de los edificios más innovadores e influyentes de los albores de la modernidad del siglo XX. Como oficial en el frente occidental, en 1914 Gropius vivió en primera persona los horrores de la guerra industrializada. Permaneció en contacto con el Ministerio Estatal de Weimar y en 1916 presentó sus *Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk* [Propuestas para la fundación de una institución de enseñanza como centro de asesoramiento artístico para la industria, la empresa y el artesanado][2], imbuidas del pensamiento del Deutscher Werkbund. Pero en 1919 ya había perdido la fe en un futuro mejor derivado del espíritu industrial que caracterizara sus proyectos desde 1907. El tono enfático-expresionista que adopta Walter Gropius en el *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar* [Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar][3] evidencia una nueva orientación. El final de la guerra, con una industria hundida, el imperio desmoronado y una situación políticamente abierta dominada por la inquietud del cambio constituían un caldo de cultivo óptimo para el surgimiento de diferentes ideas reformistas en las que artistas y visionarios proyectaban imágenes de una sociedad futura mejor. Surgen grandes utopías —como la concebida por Bruno Taut de una "ciudad diluida"[4] en una sociedad sin clases donde impera la armonía entre ser humano, naturaleza y cosmos— junto a tentativas más concretas; así, por ejemplo, la de Leberecht Migge, que propone dar una salida a la crisis a partir de un movimiento urbanizador que conlleve reformas sociales. Gropius pertenecía a importantes círculos y asociaciones de esta época tan agitada: formaba parte del Consejo de Trabajo para el Arte y del Novembergruppe [Grupo de Noviembre], y participó en el exaltado inter-

1 Este ensayo es una versión revisada y abreviada del texto introductorio de Wolfgang Thöner y Lutz Schöbe, *Bauhaus Dessau. Die Sammlung*. Ostfildern: Hatje Cantz, 1995.

2 Walter Gropius, *Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk*, 1916. Staatsarchiv Weimar, Hochschule für bildende Kunst, pp. 22-29; cit. según Harmut Probst y Christian Schädlich, *Walter Gropius*, vol. 3: *Ausgewählte Schriften*. Berlín, 1987, pp. 60 ss. (en adelante, Probst/Schädlich).

3 Walter Gropius, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*. Weimar, abril 1919 (octavilla).

4 Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte oder Die Erde eine gute Wohnung* o también: Der Weg zur Alpinen Architechtur. Hagen: Im Volkwang, 1920.

5 Iain Boyd Whyte y Romana Schneider (eds.), *Die Briefe der Gläsernen Kette*. Berlín: Wilhelm Ernst & Sohn, 1986. [La Gläserne Kette era un grupo de artistas surgido en torno a Bruno Taut, N. del Ed.].

Paul Klee en su atelier, Bauhaus de Weimar, 1923 [detalle de Cat. 238]

Fundación Juan March

cambio epistolar de la Gläserne Kette [Cadena de Cristal][5] que publicaba sus visiones en la revista *Frühlicht* [Luz temprana]. De este modo, la Bauhaus estaba interconectada, de múltiples maneras, a nivel personal e intelectual, con los más diversos movimientos reformistas, y no sólo en la figura de Gropius, sino también a través del entorno de otros maestros, como Johannes Itten o Lyonel Feininger.

Los maestros de la Bauhaus —a los ya mencionados pronto se sumarán Gerhard Marcks, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lothar Schreyer y Georg Muche— se remitían expresamente a la comunidad laboral y solidaria de los gremios medievales. A ella alude también la destellante catedral de la xilografía de Lyonel Feininger que aparece en la portada del programa de la institución [Cat. 223]. La Bauhaus se había propuesto como objetivo anular la separación, consolidada institucionalmente, entre las diversas disciplinas configuradoras por medio del retorno al oficio manual y, mediante un proceso de diseño ejemplar, modelar objetos y espacios para una sociedad futura más humana y con mayor justicia social. Aspirando a romper el aislamiento del arte para abrirlo a cometidos sociales, la Bauhaus contrapone a las escuelas de arte tradicionales un proyecto reformador que era parte integrante de una reforma educativa promovida sobre todo por los políticos socialdemócratas del gobierno regional de Turingia, que planeaba la creación de una escuela unificada basada en el trabajo colectivo, con una estrecha vinculación entre enseñanza teórica y práctica[6] [Fig. 1].

Plan de estudios y formación

El trabajo práctico en los talleres era el elemento central de la formación en la Bauhaus. Antes de escoger una determinada especialización, los estudiantes debían superar un semestre de aprendizaje previo que duraba medio año (y que más tarde recibirá el nombre de curso preliminar) [Fig. 2]. Esta etapa servía para "liberar a la individualidad de sus ataduras"[7] y así desvelar las capacidades individuales. Después, el alumno podía decidirse por uno de los talleres, que iban acompañados de clases de formación práctica y de teoría de la forma, entre ellas los cursos impartidos por Kandinsky y Klee, además de asignaturas de ciencias exactas y naturales, como Matemáticas y Física. Sobre todo la formación práctica era "la condición previa más importante para el trabajo colectivo en la construcción"[8]. En Weimar todo el período de estudios iba acompañado además por la teoría de la armonización de Gertrud Grunow[9]. Al igual que en los gremios, en la Bauhaus del período de Weimar uno se autodenominaba aprendiz, oficial o maestro. El examen para obtener el título de oficial tenía lugar por lo general después de tres años de formación práctica y sólo entonces era posible acceder a las prácticas de construcción, que consistían en una actividad artesanal y configuradora, colaborando en una obra o en un estudio de arquitectura. Los estudios concluían con el diploma de maestría.

Durante todo el período de Weimar la dirección de los talleres concretos estuvo organizada dualmente: junto a un maestro de la forma (un artista responsable de los aspectos estéticos y configuradores) estaba un maestro de taller (un profesional del

6 Justus H. Ulbricht, "Willkomm und Abschied des Bauhauses in Weimar. Eine Rekonstruktion", *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 46, I (1998), pp. 5-28.

7 Walter Gropius, "Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses", en *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923* (ed. Staatliches Bauhaus Weimar, Karl Nierendorf). Weimar; Múnich: Bauhaus, 1923, pp. 2-18; aquí p. 11.

8 Probst/Schädlich, p. 88.

9 Cornelius Steckner, "Die Musikpädagogin Gertrud Grunow als Meisterin der Formlehre am Weimarer Bauhaus: Designtheorie und produktive Wahrnehmungsgestalt" en Rolf Bothe, Peter Hahn y Hans Christoph von Tavel (eds.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*. Ostfildern: Hatje, 1994, pp. 200 ss.

Fundación Juan March

[Fig. 1]

Staatliche Hochschule für bildende Kunst, a partir de 1919 Staatliches Bauhaus, Weimar.
Tarjeta postal, 9 x 14,1 cm.
Zentrum Paul Klee, Donación de la familia Klee [Cat. 224]

[Fig. 2]

Alumnos del curso preliminar en el edificio de la Bauhaus (de izquierda a derecha: Gustav Hassenpflug, desconocida, August Agatz, Wera Meyer[-Waldeck], desconocido, Hermann Bunzel, Albert Buske), 1928.
Foto: Lotte Gerson-Collein. Stiftung Bauhaus Dessau, I11008 F

Fundación Juan March

trabajo manual experimentado que transmitía las capacidades y destrezas propias de la técnica del trabajo manual). A menudo esa cooperación a la que aspiraban se revelaba complicada, sobre todo porque los maestros de taller no estaban equiparados a los demás y apenas tenían poder decisorio en el Consejo de maestros, que era el gremio determinante dentro de la institución. Esta situación no cambió hasta 1925 en Dessau, cuando los primeros antiguos alumnos, que aunaban todos los aspectos del trabajo de taller, se hicieron cargo de la dirección de los talleres en calidad de jóvenes maestros. El trabajo manual se concebía como la unidad ideal del diseño artístico y la producción material. Referido a proyectos de construcción, en los primeros años de la Bauhaus sólo cabía definir esto como obra de arte total. Buen ejemplo de esta actitud fue el proyecto y la ejecución de la casa Sommerfeld en Berlín (Walter Gropius y Adolf Meyer) en 1921.

Conflictos y reorientaciones

Las tensiones políticas de los albores de la República de Weimar también afectaron a la Bauhaus. Ya en diciembre de 1919 políticos de la derecha conservadora protestaron contra la escuela. Además, como institución estatal que era, durante toda su existencia fue objeto de intensos debates en el parlamento turingio. No obstante, hasta mediados de 1924 predominaron los partidarios de la Bauhaus.

También existían tensiones dentro de la propia institución. El cuerpo docente incorporado por la fusión con la Escuela Superior de Bellas Artes chocaba por sus opiniones artísticas con el grupo de maestros reunido en torno a Gropius e impulsó la escisión que en abril de 1921 desembocó en la refundación de la Escuela Superior Estatal de Bellas Artes. Ya entonces la Bauhaus desarrolló una cultura del debate propia. Pero existía todavía un potencial de conflicto más hondamente arraigado, que se polarizó sobre todo en torno a los planteamientos de Walter Gropius y Johannes Itten. Este no sólo era el director del curso preliminar sino que hasta 1921 dirigió casi todos los talleres en calidad de maestro de la forma. Según su concepción de la enseñanza, lo importante era la formación del artista que creaba a partir de sus peculiaridades individuales; no se planteaba una cooperación con la industria como aquella a la que Gropius vuelve a aspirar a partir de 1921. Oskar Schlemmer, director del taller de teatro, describía así la situación en 1922: "Itten quiere educar a un trabajador manual para el que la actitud contemplativa y la reflexión son más importantes que el trabajo mismo. [...] Gropius quiere un hombre capaz para la vida y el trabajo, que madura a través del roce con la realidad en la práctica"[10]. Por aquel entonces la Bauhaus había despertado el interés de Theo van Doesburg, que, junto con Piet Mondrian, fue uno de los impulsores del movimiento holandés De Stijl, fundado en 1917. De Stijl también se había puesto como objetivo una ruptura radical con la tradición y un nuevo comienzo en el arte, que debía fusionarse con la vida. Preconizaba un modo de proceder colectivo que alumbrara un nuevo entorno vital. A pesar de toda la crítica a la Bauhaus, Van Doesburg veía planteamientos y puntos en común, y se dirigió a Weimar esperando

10 Oskar Schlemmer, carta a Otto Meyer-Amden, 7.12.1921, en Oskar Schlemmer, *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912-1943*. Leipzig: Reclam, 1990, pp. 81 ss.

Fundación Juan March

que se adscribiera a sus enseñanzas. Pero su deseo de ser nombrado maestro por Gropius no se hizo realidad, y empezó a impartir seminarios propios a los que también acudían estudiantes de la Bauhaus. Aunque hubo influencias de los principios de De Stijl, su principal efecto fue más bien el de funcionar como catalizador: la relación con De Stijl, siempre tensa por la crítica, intensificó la confrontación con las contradicciones internas de la institución. A lo largo de 1922 Walter Gropius consiguió imponer sus ideas, tendentes a un giro hacia la industria, lo que llevará a Johannes Itten a abandonar la Bauhaus en abril de 1923. El joven constructivista húngaro László Moholy-Nagy fue nombrado nuevo director del curso preliminar y del taller de metal. El objetivo de la enseñanza de la Bauhaus era para él la "síntesis de los conocimientos adquiridos en el arte, la ciencia y la técnica"[11]. Este planteamiento estaba muy cerca de la "investigación de la esencia"[12] de Gropius, que partía del estudio minucioso de los materiales y los elementos del diseño y, dando por sentada la igualdad de las necesidades básicas del ser humano, se preguntaba por la función de las cosas y los espacios cotidianos para los seres humanos que viven en y con ellos. Esta nueva actitud en el diseño se denominó también funcionalismo.

La exposición de 1923

En 1922 la Bauhaus se distancia tanto de los objetivos de Itten como de los de De Stijl y empieza a reflexionar sobre la racionalización, la tipificación y la normalización. Una vez estabilizada la situación —aunque todavía guardara una relativa apertura—, a partir del verano de 1922 Walter Gropius centrará todas las energías de la escuela en una gran exposición. La muestra, inaugurada en agosto de 1923 bajo el lema "Arte y técnica – una nueva unidad", presentaba todo el espectro del trabajo de la Bauhaus. Con la sección denominada "Arquitectura internacional" esta exposición se integraba en la Nueva Construcción, presentando maquetas, dibujos y fotografías no sólo de la arquitectura proyectada en la Bauhaus, sino también de trabajos de Bruno Taut, Ludwig Mies van der Rohe, J. J. P. Oud, Le Corbusier y otros. Otras secciones mostraban las obras de los artistas plásticos y los productos fabricados en los talleres. Se remodeló el despacho del director en el edificio principal y en Jena se presentaron puestas en escena del teatro de la Bauhaus. El punto culminante de la exposición de la Bauhaus fue la casa experimental Am Horn. No lejos del pabellón de Goethe —prototipo de vivienda creado más de un siglo antes— era posible hacerse una idea de cómo sería una vivienda del futuro en su totalidad: desde el pomo de la puerta, pasando por el mobiliario y otros detalles de la decoración interior, hasta la propia construcción del edificio. Había sido diseñada por el maestro más joven de la Bauhaus, Georg Muche, pintor y maestro de la forma del taller de tejeduría. El socio de Gropius, Adolf Meyer, que respaldó a Muche en el proyecto y la ejecución, escribió por aquel entonces: "a la hora de elegir los materiales y el plan general de la obra se dio preferencia a aquellos que se ajustaban a una nueva forma sintética de concebir la construcción, se eliminaron deliberadamente los tipos de construcción sustitutivos y, por el contrario, se dio

11 Moholy-Nagy, 1925, cit. según Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*. Dresde: Verlag der Kunst, 1982, p. 316.

12 Walter Gropius, "Lebenskultur ist die Voraussetzung einer Baukultur", *Innendekoration*, nº 36 (1925), pp. 134, 136 ss.; cit. según Probst/Schädlich, p. 95.

Fundación Juan March

gran importancia a la armonía entre material y construcción"[13]. Pero más importante aún eran la novedosa concepción del espacio y el equipamiento, todo él en manos de los estudiantes. Economizando espacio y distancias en la disposición de los objetos, se redujo el tamaño de ámbitos funcionales claramente definidos como la cocina, el dormitorio y la habitación de los niños, ordenados en torno a un espacio central. Sin embargo, en una Alemania en pleno auge de la inflación, el éxito y la gran publicidad internacional de la exposición resultaron desproporcionados en comparación con los beneficios financieros resultantes de la venta de productos propios. Tanto en la Bauhaus como en el gobierno regional se barajaba la posibilidad de fundar una sociedad mercantil, la Bauhaus-Produktiv-GmbH. Pero las fuerzas conservadoras que dominaban el parlamento turingio desde febrero de 1924 presionaban para cerrar la institución. Después de que en otoño de 1924 se redujeran drásticamente los recursos del centro, el director y los maestros declararon la disolución de la Bauhaus con la finalización de sus contratos el 1 de abril de 1925.

Bauhaus Dessau. Escuela Superior de Diseño 1925-1932

Durante los siete años en que la Bauhaus tuvo su sede en Dessau surgieron los edificios y productos más conocidos que han acuñado su imagen de forma duradera en todo el mundo hasta el día de hoy. La orientación artística lograda con la exposición de la Bauhaus desembocó en un proceso de consolidación en el que incluso el forzoso cambio de emplazamiento tuvo un efecto estabilizador. No obstante, en Dessau también hubo desde el principio círculos conservadores que no veían con buenos ojos su presencia en la ciudad. Además, la evolución económica, política y social que experimentó Alemania también incidió en el desarrollo de la institución: el nuevo comienzo en Dessau coincidió con una fase de auge económico, mientras que los años posteriores a 1929 estuvieron marcados por la crisis económica, el número creciente de desempleados y las luchas entre fuerzas políticas cada vez más radicalizadas.

En marzo de 1925 el concejo municipal de Dessau decidió hacerse cargo de la institución y ese mismo mes la comisión financiera de la ciudad aprobó la construcción del edificio de la Bauhaus. Dessau no sólo ofrecía una industria floreciente, la necesidad de poner al día su oferta cultural y la expectativa de recibir propuestas para solucionar el problema de la vivienda, sino también posibilidades de hacer realidad las ideas de una Nueva Construcción, que en la época de Weimar no habían pasado del proyecto y la obra inacabada. En calidad de capital del estado libre de Anhalt, Dessau era en aquella época lugar de residencia de numerosos trabajadores y empleados de los polígonos vecinos en expansión, dedicados a la industria eléctrica y química. Fueron sobre todo el entonces primer alcalde Fritz Hesse y el conservador regional Ludwig Grote quienes apoyaron la decisión de hacerse cargo de la Bauhaus con la esperanza de que eso tuviera "consecuencias revolucionarias para el desarrollo cultural y arquitectónico de la ciudad"[14]. Industriales como Hugo Junkers se sumaron enseguida al Círculo de Amigos de la Bauhaus, fundado en diciembre de 1924, que

13 Adolf Meyer, "Der Aufbau des Versuchshauses", en *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*. Múnich, 1925, p. 24. (Bauhausbücher, 3).

14 Ludwig Grote, "Das Weimarer Bauhaus und seine Aufgabe in Dessau", *Anhalter Anzeiger*, 10.3.1925. Cf. también Wilhelm van Kempen, *Dessau und Wörlitz*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925, pp. 133 ss.

Fundación Juan March

reunió en su patronato a personalidades como Albert Einstein, Peter Behrens, Oskar Kokoschka o Arnold Schönberg.

El 1 de abril de 1925 comenzaron oficialmente las clases en Dessau. Salvo Gerhard Marcks, todos los maestros —Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Georg Muche y Oskar Schlemmer— se habían trasladado a Dessau. Varios antiguos alumnos se hicieron cargo de los talleres en calidad de jóvenes maestros, terminando así con la división de la dirección en maestros de taller y maestros de la forma: Josef Albers se encargaba de una parte del curso preliminar, Herbert Bayer dirigía el taller de tipografía, Marcel Breuer la carpintería, Hinnerk Scheper el taller de pintura mural, Joost Schmidt el taller plástico y Gunta Stölzl la tejeduría. Se buscaron espacios provisionales en el centro de Dessau para impartir las clases y los talleres. En 1925 se tomaron dos decisiones importantes por lo que respecta a la repercusión externa de la Bauhaus: en octubre se introdujo la escritura en minúsculas y en noviembre se produjo la largo tiempo deseada fundación de la Bauhaus GmbH para la explotación de los productos desarrollados en el centro.

La provisionalidad de los primeros meses en Dessau terminó en octubre de 1926 con la instalación de los talleres en el edificio de la Bauhaus. En ese momento surgieron los nuevos estatutos de la Bauhaus, ahora con el título oficial adicional de "Escuela Superior de Diseño". Los maestros se convirtieron en catedráticos y a partir de entonces los alumnos que concluían sus estudios recibían el diploma de la Bauhaus. La Bauhaus tenía que "estar al servicio de un desarrollo de la vivienda acorde con los tiempos, desde el mobiliario y los enseres del hogar más simples hasta el edificio terminado"[15]. Por eso Gropius concebía los talleres como "laboratorios en los que, a partir de modelos, se desarrollan y mejoran constantemente y con gran esmero utensilios y aparatos típicos de los tiempos actuales y susceptibles de una producción en masa"[16]. Según Gropius, la Bauhaus se proponía "formar en esos laboratorios un tipo nuevo de trabajador para la industria y la artesanía que no ha existido nunca antes, capaz de dominar en igual medida la forma y la técnica"[17].

Los muebles y otros objetos de uso corriente se concebían como productos fabricados en serie, con objeto de permitir a amplios grupos de compradores la adquisición de mercancías de gran calidad a precios económicos. En el taller del metal Marianne Brandt y otros miembros de la Bauhaus trabajaban en equipo con ingenieros de fábricas de lámparas como Kandem[18]. Con la construcción de las casas de los maestros, la colonia Törten y la oficina de empleo surgió todo un conjunto de edificios modernos. Pero también se empezaron a oír críticas por los costes crecientes de las obras y las divergencias entre resultado final y proyecto. A partir de 1927 los políticos de derechas insistieron cada vez más en ello y en su orientación política, calificada de "izquierdista". La Bauhaus fue tachada de laboratorio del "bolchevismo cultural" y los círculos de la pequeña burguesía de Dessau la rehuían por considerarla un peligro para el orden público. Marcado por las luchas constantes por la supervivencia de la Bauhaus, el 1 de abril de 1928 Gropius dimitió de su puesto de director. Con él abandonaron también la escuela László Moholy-Nagy, Herbert Bayer y Marcel Breuer.

15 Walter Gropius, "Grundsätze der Bauhaus-Produktion", en: *Bauhaus Dessau. Hochschule für Gestaltung*. Dessau, 1927 (folleto), pp. 28-29.
16 Ibíd.
17 Ibíd.
18 Sobre la colaboración de la Bauhaus con la empresa de lámparas Kandem de Leipzig, cf. Justus H. Binroth, Kartin Heise y Peter M. Kleine, *Bauhausleuchten? Kandem-Licht! Die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der Leipziger Firma Kandem*. Stuttgart: Arnoldsche Verlagsanstalt, 2003.

Fundación Juan March

La etapa bajo la dirección de Hannes Meyer 1928-1930

A propuesta de Gropius se nombró nuevo director al arquitecto suizo Hannes Meyer, quien desde 1927 dirigía el primer departamento regular de arquitectura de la Bauhaus. Sobre la base de la coincidencia de planteamientos con su predecesor —para ambos la construcción era una actividad profundamente social de la "organización de procesos vitales"—, Meyer le dio una nueva impronta, sobre todo, como él decía, "contra el componente equívoco y publicitariamente teatral que hasta ahora ha tenido la Bauhaus"[19]. Construir, diseñar un entorno humano (también se tratará el paisaje como tema) eran para Hannes Meyer actividades "socialmente condicionadas" y por eso el objetivo era la "organización armónica de nuestra sociedad"[20]. El "diseño adecuado para la vida", orientado hacia ese objetivo, comenzaba como "diseño científicamente fundado" a partir de lo "mensurable, visible, ponderable". El credo central de Meyer era "demanda popular en lugar de demanda de lujo"[21]. Se trataba de hacer productos asequibles a amplias capas de la población mediante la orientación hacia una producción industrial masiva que permitiese ahorrar costes. Como consecuencia de planteamientos constructivos y resultados de investigaciones ergonómicas surgirá un lenguaje formal carente de pretensiones. En 1929 se desarrollarán en el taller de pintura mural los famosos papeles pintados de la Bauhaus, el producto que más éxito comercial ha cosechado.

Las clases se mueven ahora entre los polos del arte y la ciencia. El aprendizaje preliminar se amplía a un año (y con él también las clases de Kandinsky y Klee), Schlemmer y Joost Schmidt imparten nuevos cursos. Se fusionan talleres. A partir de 1929 el taller de fotografía, dirigido por Walter Peterhans, pasa a formar parte del nuevo departamento de publicidad. En conjunto se percibe un afán de cientifización. Ahora imparten clase en la Bauhaus, entre otros, Mart Stam, Ludwig Hilberseimer, Anton Brenner y cada vez más ingenieros y profesores de enseñanzas profesionales[22]. Además, Hannes Meyer integra en el programa clases de profesores invitados con más frecuencia que antes[23]. La asignatura de "diseño libre pictórico y plástico"[24] se siguió impartiendo con las clases de pintura de Klee y Kandinsky —existían tendencias surrealistas en pintura, artes gráficas y fotografía y, a partir de 1928, un grupo de estudiantes empezó a exponer como "pintores jóvenes de la bauhaus"—, aunque finalmente Meyer planeó la "supresión de los pintores"[25], cosa que movió al redactor de la revista de la Bauhaus, Ernst Kállai, entre otros, a abandonar la escuela en el año 1929.

El proyecto y la construcción de la Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes (ADGB) [Escuela Federal de la Confederación General Sindical Alemana] en Bernau, Berlín, constituye el punto álgido del trabajo de la Bauhaus bajo la dirección de Meyer. Este proyecto (1928-1930, Hannes Meyer y Hans Wittwer) es también un buen ejemplo del método de enseñanza colectivo de Meyer: estudiantes de diversos cursos y profesionales de reconocido prestigio trabajaban conjuntamente en brigadas para cumplir un cometido real. El trabajo del taller de teatro también

19 Hannes Meyer, carta a Adolf Behne, 12.1.1928, propiedad particular, cit. según Magdalena Droste, "Unterrichtsstruktur und Werkstattarbeit am Bauhaus unter Hannes Meyer", en *Hannes Meyer 1889-1954. Architekt, Urbanist, Lehrer* [cat. expo., Bauhaus-Archiv, Berlín; Deutsches Architekturmuseum, Fráncfort; Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Eidgenösische Technische Hochschule (ETH), Zúrich]. Berlín: Ernst & Sohn, 1989, p. 134.

20 Hannes Meyer, "Bauhaus und Gesellschaft", *Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung*, 1 (1929), p. 2.

21 Hannes Meyer, "Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus. Offener Brief an den Herrn Oberbürgermeister Hesse, Dessau", en Lena Meyer-Bergner (ed.), *Hannes Meyer. Bauen und Gesellschaft. Schriften Briefe Projekte*. Dresde: Verlag der Kunst, 1980, p. 68.

22 Lutz Schöbe, "«Schulungsmomente in der Richtung zum Wesentlichen». Bemerkungen zum auβerkünstlerischen Unterricht am Bauhaus", en *Dessauer Kalender 2011*. Dessau, 2010, pp. 40-59.

23 Peter Bernhard, "Die Gastvorträge am Bauhaus – Einblicke in den «zweiten Lehrkörper»", en: Anja Baumhoff y Magdalena Droste (eds.), *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*. Berlín: Reimer, 2009, pp. 90-111.

24 *Bauhaus Dessau...*, cit., p. 25.

25 Hannes Meyer, carta al arquitecto soviético Moisei Yakovlevich Ginzburg, 2.9.1930; cit. según M. Droste, op. cit., p. 141.

Fundación Juan March

[Fig. 3]

Ludwig Mies van der Rohe dando clase en el edificio de la Bauhaus (junto a él Hermann Klumpp a un lado y Herinrich Neuy y Annemarie Wilke al otro), en torno a 1931.
Foto: Pius Pahl. Stiftung Bauhaus Dessau, I 6518 F

Fundación Juan March

[Fig. 4]
Clase de construcción con Alcar Rudelt ante el edificio de la Bauhaus (de izquierda a derecha: Heinz Nowag, Ernst Hegel, Hans Bellmann, Fritz Schreiber, Albert Kahmke, Alcar Rudelt), 1932. Foto: Stella Steyn. Stiftung Bauhaus Dessau, I 18972 F

alcanzó su cumbre con la exitosa gira europea de 1929. Pero los problemas financieros, la decepción de Oskar Schlemmer por el reducido papel que desempeñaba la actividad teatral en la Bauhaus (además de las voces de los estudiantes que también reclamaban temas sociales concretos para el teatro) le llevaron a aceptar un puesto en Breslau. Sobre todo los estudiantes organizados desde 1927 en la "kostufra" (kommunistische Studentenfraktion [fracción estudiantil comunista]) aspiraban a lograr una politización radical de la escuela. Pero los concejales no estaban dispuestos a aceptar semejante "Bauhaus roja" y despidieron al director.

El período bajo la dirección de Ludwig Mies van der Rohe 1930-1933

El sucesor de Hannes Meyer fue Ludwig Mies van der Rohe, que ya había colaborado de diversas maneras con arquitectos de la Bauhaus, por ejemplo en 1927 en el proyecto de la colonia Weissenhof de Stuttgart. El Pabellón Alemán de la Exposición Universal de 1929, celebrada en Barcelona, obra de Mies van der Rohe, puede ser considerado como un ejemplo perfecto de la Bauhaus tardía, que acostumbraba a practicar una construcción acorde con los tiempos, con materiales nobles y espacios "fluidos" de proporciones elegantes, a fin de "establecer nuevos valores, señalar fines últimos y obtener patrones de referencia"[26].

Ludwig Mies van der Rohe se esforzó por mantener a la Bauhaus alejada de toda querella política. Los nuevos estatutos de la escuela prohibían expresamente cualquier tipo de actividad política. No obstante, los trabajos de estudio atestiguan que en el seminario de urbanismo de Ludwig Hilberseimer también era posible llevar

26 Ludwig Mies van der Rohe, "Die neue Zeit", *Die Form*, año 7, nº 10 (1932), p. 306.

Fundación Juan March

a cabo proyectos de “ciudades socialistas”. El plan de estudios se condensó y se centró en la arquitectura [Fig. 3]. El nuevo director redujo sensiblemente la importancia del trabajo de taller y finalmente suspendió por completo la actividad del centro de producción. La Bauhaus se convirtió en una especie de escuela técnica superior de arquitectura con departamentos subordinados de arte y talleres[27].

En noviembre de 1931 el NSDAP se convirtió en el partido más fuerte en las elecciones al consistorio de Dessau. El 22 de agosto de 1932 el concejo municipal, dominado por los nacionalsocialistas, votó a favor de la disolución de la Bauhaus para finales de septiembre de 1932. En Berlín, ciudad a la que se trasladó, la Bauhaus sólo permaneció abierta durante un breve período de tiempo [Fig. 4]. Tras un registro policial a petición de la fiscalía de Dessau, el cuerpo docente decidió disolver la Bauhaus el 20 de julio de 1933.

27 Sobre la Bauhaus bajo la dirección de Mies van der Rohe cf. Christian Wolsdorff, *Mehr als der bloβe Zweck. Mies van der Rohe am Bauhaus 1930-1933*. Berlín: Bauhaus Archiv, 2001.

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Klee, maestro de la forma

Marianne Keller Tschirren

El comienzo en Weimar

Cuando, en diciembre de 1920, Walter Gropius le propuso enseñar en la Bauhaus, Paul Klee contaba con escasa experiencia docente. Unas horas de clase de desnudo, que había impartido en 1908 en la escuela Debschitz de Múnich, y algunas clases privadas: eso era todo en lo que podía apoyarse. Justo antes de recibir esta oferta de Weimar había intentado, por mediación de Oskar Schlemmer, obtener un puesto en la Academia de Stuttgart, cosa que no había logrado: lo rechazaron alegando que "tras un exhaustivo examen de los primeros y más recientes trabajos del señor Klee constatamos que tienen carácter lúdico y no revelan la fuerte voluntad de estructura y composición pictórica que reivindica con razón el movimiento novísimo"[1]. Por tanto, una vez aceptado el puesto de maestro en la Bauhaus, tenía que preparar todas sus clases desde el principio.

Tras un período de adaptación de tres meses, durante el cual viajó de Múnich a Weimar de forma irregular, Klee inicia su actividad docente el 13 de mayo de 1921 con unas "prácticas de composición"[2] de 14 días. En un primer momento se inscribieron en ese curso 30 estudiantes, pero en la primera sesión eran ya 45, por lo que Klee se vio obligado a limitar de nuevo a 30 el número de asistentes[3]. Después de impartir una primera hora de clase informa en una carta a su mujer, Lily: "Hoy he tenido mi primer día de clase y se ha producido una situación extraordinaria, he pasado dos horas hablando libremente con la gente. Primero comenté algunos cuadros y acuarelas de Watenphul, de la señorita Neumann y de otros. Luego les pasé diez acuarelas mías y comenté en detalle sus elementos formales y su contexto compositivo"[4].

Las prácticas de composición tenían para Klee la ventaja de permitirle abordar detalladamente la composición pictórica y sus elementos concretos a partir de sus propios trabajos, sin verse obligado a ofrecer un curso teórico riguroso en un plazo de tiempo muy breve.

El primer semestre regular en que trató de forma más exhaustiva cuestiones teóricas dio comienzo en noviembre de 1921[5]. Como complemento a la formación práctica, impartía el curso de teoría de la forma que, junto con el curso preliminar, era componente obligatorio del aprendizaje básico o preparatorio[6]. En Weimar los

1 Según consta en una carta de Oskar Schlemmer a Otto Meyer-Amden, 28.12.1919, en Oskar Schlemmer, "Paul Klee und die Stuttgarter Akademie", *Das Kunstblatt*, 4, 4 (1920), p. 123.

2 Así designa Klee el curso en la carta dirigida a Lily Klee del 14.4.1921, en Paul Klee, *Briefe an die Familie* (ed. Felix Klee). Colonia: Dumont, 1979 (en adelante, *Briefe*), vol. 2, p. 974. El curso se convocó oficialmente como "Curso de análisis de Klee". Cf. la lista de inscripciones, Thüringisches Hauptstaatsarchiv (ThHStA), Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, nº inv. 138/168.

3 Carta a Lily Klee, 11.5.1921, en P. Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 976. La lista de inscripciones recoge 46 nombres, cf. ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, nº inv. 138/168.

4 Carta a Lily Klee, 13.5.1921, en P. Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 977. Parece que utilizó de golpe todos los "cuadros modelo" pintados para esa clase, porque se lamenta a Lily de que para la siguiente semana tendrá que preparar otros nuevos.

5 En ese curso, convocado nuevamente como "curso de análisis", había 17 estudiantes inscritos en la lista de participantes, cf. ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, nº inv. 138/170.

6 La terminología referente a la formación básica a veces resulta confusa. Así, el curso preliminar introducido por Johannes Itten se consideraba a menudo sinónimo del aprendizaje básico o preliminar en su totalidad, lo cual induce no pocas veces a confusión. Klee también habla en ocasiones de "curso preliminar" para referirse a sus clases de forma dentro del aprendizaje preliminar. Cf. agenda de 1928, en P. Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1077 ss. La teoría de la forma comprendía también, además de la configuración del plano, el cuerpo y el espacio, la teoría del color y la teoría de la composición,

Paul Klee, Weimar, 1922. Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

Fundación Juan March

[Fig. 1]
Paul Klee en su atelier,
Bauhaus Weimar, 1926.
Foto: Felix Klee. Zentrum Paul Klee,
Berna, Donación de la familia Klee

maestros eran en principio libres a la hora de estructurar sus clases dentro del "marco del plan general de estudios y del plan de distribución del trabajo que hay que definir de nuevo cada semestre"[7]. Klee abordó el tema de la teoría de la forma pictórica en su ciclo de clases, cuyas disertaciones se sucedían cada catorce días, alternándose con un ejercicio práctico[8].

Tal como muestran las clases, redactadas con todo detalle, y los bocetos correspondientes, Klee se tomaba muy en serio su trabajo. No obstante, consideraba incuestionable la exigencia de que la preparación de las clases no fuese en detrimento de la creación artística. Desde el primer momento no le resultó fácil mantener ese equilibrio entre el trabajo artístico propio y la actividad docente, con las exigencias ligadas a ella en el Consejo de maestros. A finales de 1921 escribe a Lily: "aquí en el taller trabajo en una media docena de cuadros, dibujo y reflexiono sobre mi curso, todo a la vez. Tiene que ser así, de otra forma resultaría completamente imposible"[9]. Este malestar se irá intensificando progresivamente [Fig. 1].

Klee todavía tenía que familiarizarse con su nuevo papel, como revela en buena medida la minuciosidad con que preparaba cada una de las clases. Además, las declaraciones de su colega Georg Muche permiten adivinar lo difícil que debía resultarle la actividad docente: "En la primera clase que él [Klee] dio en la Bauhaus entró por la puerta dando la espalda. Acto seguido, sin mirar a los oyentes, se volvió hacia la pizarra y empezó a hablar y a dibujar"[10]. Los recuerdos de Ré Soupault son muy similares: "Se aproximó tímidamente sin prestarnos atención, se detuvo ante una pizarra que no estaba lejos de la puerta de entrada y con gesto lento pero seguro sacó de su cartera un pequeño libro de notas. Lo abrió y empezó a leer en voz baja"[11].

La exposición de la Bauhaus del verano de 1923 fue la primera oportunidad de presentar a un público muy amplio la institución y los trabajos y proyectos surgidos en ella. Gropius esperaba que la presencia pública de la escuela trajera consigo más encargos para los talleres y, con ello, una cierta mejora de la difícil situación financiera[12]. Además de los trabajos de los talleres, se presentaron las clases de Klee sobre la forma, así como el seminario sobre el color de Wassily Kandinsky, ya que, como se decía en una reseña de la exposición, "en lugar de la concepción individual de la

estudios de la naturaleza y la teoría de los materiales, así como la teoría de la proyección y la construcción. Cf. Bauhaus, 1921, p. 54.

7 *Satzungen Staatliches Bauhaus Weimar*. Weimar: Staatliches Bauhaus, 1921, p. 54. De las actas del Consejo de maestros se desprende que a estos no les interesaba dar una "forma irrevocablemente fija" al curso. Por lo que parece, Georg Muche consideraba que el aprendizaje previo, en la forma que tenía entonces, había quedado desfasado. Cf. el acta de la reunión del Consejo de maestros del 26.6.1922, ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, nº inv. 12/144, en Volcker Wahl (ed.), con la colaboración de Ute Ackermann, *Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919-1925*. Weimar: Herrmann Böhlhaus Nachf., 2001, p. 205.

8 Cf. Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Basilea: Schwabe, 1979 y pp. 45-47 de este catálogo.

9 Carta a Lily Klee, 3.12.1921, en: Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 983.

10 Georg Muche sobre Paul Klee, en Ludwig Grote (ed.), *Erinnerungen an Paul Klee*. Múnich: Prestel, 1959, p. 44.

11 Ré Soupault, *Bauhaus. Die heroischen Jahre in Weimar*, Heidelberg: Wunderhorn, 2009, p. 19.

12 Horst Dauer, "Bauhaus-Ausstellung und Bauhauswoche 1923 in Weimar", en: *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922-1927. Utopien für eine europäische Kultur* [cat. expo., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, 30 mayo-23 agosto; Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 13 septiembre-15 noviembre 1992]. Stuttgart: Hatje et al., 1992, p. 182.

Fundación Juan March

[Fig. 2]
Café de la Residencia, Weimar.
Tarjeta postal histórica. Stadtarchiv Weimar

forma, el alumno deberá aprender a reconocer los elementos básicos existentes en la relación de los colores entre sí y en la expresión de formas lapidarias". Porque "si se querían establecer nuevos fundamentos había que empezar antes desde el principio y tratar de escuchar atentamente al propio material hasta descubrir sus leyes. A partir de esos elementos básicos, y con ellos, surge la configuración creadora"[13].

Aunque la exposición fue todo un éxito, no trajo consigo un aumento de los encargos. Las ventas también quedaron por debajo de las expectativas de Gropius[14]. La situación económica seguía siendo difícil. Además, iba en aumento la presión del gobierno nacionalista de la ciudad de Weimar, deseoso de cerrar la Bauhaus.

En aquel momento la situación económica global de Alemania era precaria. A causa de la exorbitante inflación, los salarios de los maestros de la Bauhaus, a pesar de ser cada vez más elevados, perdían constantemente valor real. Esta situación afectaba a todos y así lo refleja Klee en carta a su hijo en diciembre de 1923: "Aquí todos estamos de buen humor. Porque uno también puede reír aunque no tenga patrimonio. El otro día, con los Kandinsky, nos echamos a reír ante la puerta del Café de la Residencia, porque, después de contar nuestros marcos, no llegamos a entrar y tuvimos que tomar la decisión de marcharnos a casa sin tomar café". Pero eso no era tan malo, pues "otros también se dan media vuelta. Estamos siempre en buena compañía cuando se nos termina el dinero"[15] [Fig. 2].

Finalizada la exposición, Klee retomó la actividad docente el 23 de octubre de 1923. Las clases, que en el horario aparecen ahora con el nombre de "Teoría de la configuración - Forma"[16], trataban en ese período del *Orden primordial*[17] y de la *Mecánica pictórica*[18], pertenecientes a la *Teoría de la configuración pictórica*. Además de estas clases sobre la teoría de la configuración y la forma Klee impartió también clases de dibujo y, durante algunos semestres, entre 1923 y 1929 dirigió adicionalmente las clases vespertinas de desnudo, que eran obligatorias para los alumnos del curso preliminar y facultativas para los demás[19].

A partir del verano de 1921 se asignó a Klee el taller de encuadernación como parte de su cometido en calidad de maestro de la forma en los talleres. Tras el cierre de dicho taller en verano de 1922, pasó a encargarse durante un semestre del taller de

13 Siegfried Giedion, "Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar", *Das Werk*, 10 (1923), p. 232.
14 Acta de la reunión del Consejo de maestros del 18.10.1923, ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, nº inv. 12/317, en V. Wahl y U. Ackermann, op. cit., p. 313.
15 Carta a Felix Klee, 20.12.1923, en P. Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 992 y s.
16 Cf. ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, nº inv. 168/1-3.
17 Cf. pp. 52-57 de este catálogo.
18 Cf. pp. 112-117 de este catálogo.
19 ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, nº inv. 168/2. En la carta a Lily del 11.9.1929 Klee habla de "sesión vespertina"; cf. P. Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1098. También está documentada la existencia de la clase vespertina de desnudo en los siguientes semestres: semestre de invierno 1923-24: ThHStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, nº inv. 168/2; semestre de verano 1924: ThHStA Weimar, Saatliches Bauhaus Weimar, nº inv. 168/4; semestre de invierno 1924-25; cf. los comentarios al acta del Consejo de maestros del 13.10.1924 en V. Wahl y U. Ackermann, op. cit., n. 345, 15, p. 533; semestre de verano 1926: anotación "clase de desnudo" del 15.6.1926 en la agenda, en P. Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1020; semestre de invierno 1926-27: horario de clases en la agenda de 1926-27, ibíd. vol. 2, p. 1035; semestre de invierno 1927-28: horario de clases en la agenda, ibíd., vol. 2, p. 1093.

Fundación Juan March

[Fig. 3]
Edificio de la Bauhaus, Dessau, 1927.
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee [Cat. 248]

metal y, a continuación, del taller de pintura sobre vidrio. Es posible que en el semestre de verano de 1923 también fuera responsable durante un breve lapso de tiempo de la tejeduría, tal como permite concluir una afirmación de Gunta Stölzl[20].

El período en Dessau

Cuando empezó a perfilarse la mudanza de la Bauhaus a Dessau, Klee todavía no tenía claro si deseaba sumarse a ese traslado. Mantenía negociaciones con la Escuela Municipal de Artes y Oficios de Fráncfort pero, como no llegó a recibir una respuesta afirmativa definitiva, el 28 de marzo de 1925 decidió continuar en la Bauhaus[21].

En Dessau se suprimió la división neta en clases teóricas y talleres, lo cual se debió, entre otras cosas, a que sólo daban clase profesores jóvenes que se habían formado en la Bauhaus de Weimar y, por consiguiente, podían enseñar ellos mismos tanto el conocimiento teórico como la destreza práctica. Esta nueva evolución tuvo como consecuencia que, a partir del semestre de invierno 1925-26, y durante tres meses, Paul Klee sólo impartiese el curso de Teoría de la configuración. A pesar de haberse decidido por la Bauhaus, seguía sin resultarle fácil dar clase. No emprendía el nuevo semestre a disgusto, pero se quejaba del subsiguiente "desgaste del estado de ánimo"[22]. Durante las horas dedicadas a los ejercicios prefería dejar trabajar solos a los estudiantes, retirándose a la sala de profesores para atender la correspondencia[23]. En el semestre siguiente también le cuesta dar clase y sólo "haciendo un esfuerzo desesperado por ponerme en marcha" consigue cumplir con su cometido. "Cuando estuve delante de la clase —informa a Lily— me sentí tranquilo e hice todo lo que me era posible en ese momento"[24]. En cualquier caso, el edificio de la Bauhaus recién inaugurado [Fig. 3]

20 Cf. *Farblehre und Weberei: Benita Koch-Otte. Bauhaus, Burg Giebichenstein, Weberei Bethel* [cat. expo., Werkstatt Lydda, Bethel, 13 mayo-30 junio 1972; Bauhaus-Archiv, Berlín, 20 febrero-4 abril 1976]. Bielefeld: Busch, 1976, p. 21. Este dato no está corroborado por los horarios de clases ni por las actas de los consejos de maestros de la Bauhaus, ya que, durante el período comprendido entre 1921 y 1925, en ellos siempre se menciona a Georg Muche como maestro de la forma en la tejeduría.

21 Ise Gropius, *Tagebuch 1924-1928*, anotación del 28.3.1925. Bauhaus-Archiv (BHA), Berlín, nº inv. 1998/54, p. 40.

22 "¡Ya ha pasado el primer día! El curso preliminar suma más de veinte hombres y una sola dama. Al principio me he divertido dando clase. El comienzo es siempre una hermosa tarea de concentración y en cada ocasión uno ve cómo va configurándose el propio punto de vista. Después el ánimo decae un poco". Carta a Lily Klee, 23.4.1926, en P. Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1009.

Fundación Juan March

también le proporciona alguna satisfacción, como refleja esa misma carta, en la que describe la nueva pizarra, que se podía enrollar haciendo girar una manivela: "[...] lo escrito se desplaza hacia arriba y desde abajo asciende un nuevo espacio en blanco"[25]. También sabe apreciar el aula luminosa y espaciosa del nuevo edificio de la Bauhaus.

Tras la partida de Georg Muche, que había dirigido hasta entonces la tejeduría, Klee imparte en el semestre de verano 1927 un curso adicional que en el horario de su agenda aparece con el nombre de "Teoría de la configuración - Tejeduría"[26]. Las clases de la tejeduría estaban orientadas especialmente a la configuración planimétrica del plano por lo que una parte esencial del segundo capítulo de la *Teoría de la configuración pictórica* podría haber surgido en este contexto. Eso es lo que sugieren también los apuntes de Otti Berger, Helene Schmidt-Nonne, Gunta Stölzl o Gertrud Arndt (-Hantschk), todas ellas estudiantes del taller textil. Por lo que respecta al semestre de invierno 1927-28, el semestre de verano 1928 y el semestre de invierno 1928-29, la agenda de Klee informa también de la existencia de clases de teoría de la forma para los estudiantes del cuarto semestre[27]. En ese curso enseñó asimismo ciertos capítulos de la *Configuración planimétrica*.

Si a esto sumamos el curso de dibujo de desnudo, que también dirigió en los semestres de invierno 1927-28 y 1929-30, esos tres años suponen una gran sobrecarga para Klee. Así lo expresa en algunas cartas en las que se queja de las clases; además, en otoño de 1927 su desgana le induce a prolongar dos semanas largas sus vacaciones sin autorización. Ni el telegrama que le envió Gropius exigiéndole el regreso inmediato ni la carta del consejo de maestros consiguieron obligarle a interrumpir sus vacaciones. En una carta dirigida a Gropius, Klee justificaba así su ausencia: "Ante todo soy un artista en activo y, en calidad de educador, me he atrevido a asumir como obligación una difícil tarea en la medida en que este puesto (como yo en ocasiones) representa una carga que sólo es posible equilibrar con la actividad productiva bajo determinadas condiciones. Estas condiciones son que la propia actividad docente se configure de forma productiva y que se deje espacio para la relajación en forma de unas vacaciones de duración adecuada (bastante amplia)..."[28]. Tras su regreso a Dessau, Klee habló personalmente con Gropius sobre el asunto, pero parece que no llegaron a un acercamiento de sus posiciones y puntos de vista[29].

A partir del semestre de invierno 1927-28 Klee ofreció —al igual que Kandinsky— un curso más con la clase de pintura libre. Esta clase respondía tanto a la necesidad del pintor de dar una clase artística libre como al deseo de los estudiantes, que reclamaban ese tipo de formación[30].

Klee y Kandinsky se habían esforzado durante mucho tiempo en lograr una clase de pintura libre, cosa que finalmente autorizó Gropius en 1927[31]. Esta clase se siguió ofreciendo tras su partida bajo la dirección de Hannes Meyer, quien, como recuerda Nina Kandinsky, "tenía una actitud favorable al arte"[32]. Pero con Hannes Meyer la Bauhaus se orientó de forma mucho más intensa hacia el modelo de taller de producción y escuela superior de arquitectura donde la funcionalidad tenía más relevancia que el arte[33].

23 Por ejemplo, el 19.2.1926 informa a Lily: "[...] voy a clase, planteo de nuevo la tarea con toda precisión, subo al despacho de Gropius, te manda saludos, me habla de algunos asuntos impersonales, luego voy a la sala de profesores, me siento en el escritorio y me dispongo a escribirte [...]. P. Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1007. Cf. también las cartas a Lily Klee del 3.1. y del 5.2.1926, ibíd., p. 1005 y 1007.

24 Carta a Lily Klee, 14.11.1926, ibíd., p. 1016.

25 Ibíd.

26 Horario de clases en la agenda, semestre de invierno 1927-28, ibíd., p. 1093.

27 Horario de clases en la agenda, semestre de invierno 1927-28, semestre de verano 1928 y semestre de invierno 1928-29, ibíd., p. 1093.

28 Carta a Walter Gropius, 22.9.1927. Zentum Paul Klee, Berna.

29 Ise Gropius, *Tagebuch*, cit., anotación del 13.10.1927, p. 195.

30 A. Bossmann y W. Thöner denominan las clases de pintura libre "enclaves dentro de la producción de la Bauhaus", cf. Andreas Bossmann y Wolfgang Thöner, "Das Bauhaus 1919 bis 1933. Ursprünge und Vorgeschichte des Bauhauses", en *Das Bauhaus-Gestaltung für ein modernes Leben* (ed. Burkhard Leismann) [cat. expo., Kunstmuseum Ahlen, 5 diciembre 1993-6 febrero 1994]. Colonia: Wienand, 1993, p. 23. A la docencia en la clase de pintura libre está dedicada la tesina de licenciatura de Carolina Komor-Müller, presentada en 2007 en la Universidad de Berna. En este estudio se investiga sobre todo el desarrollo de las clases y se analizan los trabajos de los estudiantes de Klee. Cf. Caroline Komor-Müller, *Austausch und Selbstreflexion. Die freie Malklasse von Paul Klee 1927-1931*. Berna, 2007. Tesina de licenciatura. Archivo Zentrum Paul Klee, Berna.

31 Sobre la posición que ocupaba el arte libre en la Bauhaus de Weimar cf. Gerda Wendermann, "Die freie Kunst der Bauhausmeister", en *Das Bauhaus kommt aus Weimar* [cat. expo., Bauhaus Museum; Neues Museum; Schiller-Museum; Goethe Nationalmuseum; Haus am Horn, Weimar, 1 abril-5 julio 2009]. Múnich: Deutscher Kunstverlag, 2009, pp. 187-199.

32 Nina Kandinsky, *Kandinsky und ich*. Múnich: Kindler, 1976, p. 139.

33 Anne Buschhoff interpreta precisamente esta tendencia como el intento de Meyer de fijar un polo opuesto con la clase de pintura libre a fin de impedir el surgimiento de un estilo demasiado uniforme. Cf. Anne Buschoff, "«Die Bauhausarbeit ist leicht, wenn man nicht als Maler sich verpflichtet fühlt, etwas zu producieren» Paul Klee als Lehrer am Bauhaus", en *Paul Klee. Lehrer am Bauhaus* [cat. expo., Kunsthalle Bremen, 30 noviembre 2003-29 febrero 2004]. Bremen: Hauschild, 2003, p. 21.

Fundación Juan March

[Fig. 4]
Atelier de Paul Klee, Burgkühnauerallee 7, Dessau, verano-otoño de 1926.
Foto: Felix Klee. Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee [Cat. 247]

Por tanto, durante tres años Klee tuvo que impartir entre seis y ocho horas de clase a la semana, lo cual limitaba mucho el tiempo disponible para su propia creación artística[34] [Fig. 4]. Este desequilibrio lo agobiaba cada vez más. A partir de 1929 lo expresa con creciente rotundidad en las cartas dirigidas a Lily y a Felix. Por un lado asegura a Felix que la Bauhaus no está tan mal como uno se había imaginado "en su caseta de la playa". Pues la Bauhaus nunca llegará a sosegarse, porque de lo contrario dejaría de ser lo que es. "Y todo el que está allí", prosigue Klee, "tiene que participar, aunque no quiera"[35]. Pero, por otro lado, dos días más tarde escribe a Lily: "intento volver a pintar pero, desgraciadamente, tengo que constatar de nuevo un cierto apresuramiento al hacerlo, porque no soy dueño de todo mi tiempo. La Bauhaus ya no me exaspera, pero se me exigen cosas que sólo son fructíferas de manera muy parcial". No obstante, al mismo tiempo tiene claro que la única solución consiste en renunciar al puesto, ya que nadie podía hacer nada por mejorar su situación salvo él mismo, que no conseguía reunir el valor suficiente para marcharse. "No hay nada más disparatado y antieconómico", constata con resignación[36].

Por lo que parece, a lo largo del año 1929 Klee piensa cada vez más en la posibilidad de abandonar su puesto en Dessau. En abril de 1930 habla por primera vez con Hannes Meyer de quién podría sustituirle en caso de que él renunciara. Con más ironía que desesperación informa en aquel entonces a Lily sobre su clase de pintura, a la que se refiere como "una de las sesiones más importantes de nuestra era"[37]. Ese mismo día escribe a Felix: "[...] no puedo irme, porque llegan las vacaciones y son para pintar. Por fin tengo la posibilidad de dedicarme a componer algunos cuadros. Ya tengo tres y sería un pecado parar ahora. La escuela volverá a empezar muy pronto y hay que aprovechar el tiempo mientras el monstruo está encerrado en su jaula"[38].

Klee se liberará por fin de ese "monstruo" en abril de 1931 al aceptar la oferta de la Academia de Arte de Dusseldorf. Presentó su renuncia el 18 de septiembre de 1930 y consiguió que se le dispensara de impartir todos los cursos hasta su partida, a excepción de la clase de pintura libre"[39].

34 El hecho de que sólo tuviera un atelier a su disposición era un asunto relativamente grave para Klee. Tras una visita a Klee en el verano de 1929, Otto Nebel anota que este habría preferido dos estancias pequeñas en lugar de una grande, ya que "ambas actividades se hacían reproches mutuos". Anotación en su diario del 30.6.1929 (I, 172), cit. según Therese Bhattacharya-Stettler, "«Es ist frei und einfach beim Meister Klee». Unveröffentlichte Tagebuchauszüge von Otto Nebel (1892-1971)", en Adrian Mettauer (ed.), *Berner Almanach*, vol. 2: *Literatur*. Berna: Stämpfli, 1998, p. 300.
35 Carta a Felix Klee, 11.9.1929, P. Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1098.
36 Carta a Lily Klee, 13.9.1929, ibíd., p. 1100.
37 Carta a Lily Klee, 9.4.1930, ibíd., p. 1110.
38 Carta a Felix Klee, 9.4.1930, ibíd., p. 1112.
39 Carta a Lily Klee, 18.9.1930, ibíd., p. 1141.

Fundación Juan March

Klee a ojos de los demás

Ya hemos dicho antes que, en el aula, Paul Klee no causaba una impresión precisamente contundente. Pero de diversas y variadas declaraciones de sus alumnas y alumnos y de otros profesores colegas suyos se desprende que era capaz de resultar fascinante por su personalidad y su arte. Su aspecto y su comportamiento, así como su carácter reflexivo, hicieron que fuera considerado como una persona que poseía una "profunda verdad y unos conocimientos asombrosos". Era una "persona atemporal, de edad indefinida [...] pero que, igual que un niño despierto y atento, encontraba eternamente nuevas y fascinantes todas las experiencias de los sentidos, de la vista y el oído, del tacto y el gusto", escribe Lyonel Feininger[40].

A los ojos de Wassily Kandinsky, esos rasgos de carácter, junto con las cualidades humanas de Klee, eran algo esencial, que probablemente sólo se revelaría a los alumnos de la Bauhaus con el paso del tiempo. Porque su propia experiencia pedagógica le había enseñado "que la juventud (aunque a menudo de forma inconsciente) siente por las características humanas del profesor un interés no menor que el que suscitan otras cualidades —artísticas, científicas, etc.; todo conocimiento sin base humana se queda en la superficie: la cantidad (acumulación de conocimientos) crece, pero la calidad (la fuerza fructificadora de los conocimientos) permanece inalterada. [...] klee creaba en la bauhaus una atmósfera sana y fructífera— como gran artista y como persona clara y pura. y la bauhaus sabe apreciarlo"[41].

Christof Hertel, que había asistido a las sesiones de las clases de pintura libre, apreciaba a Klee como profesor que "como un mago [...], con la mirada, la palabra y el gesto [...] convertía lo irreal en real, lo irracional en racional". "Aprendimos a ver —prosigue— que la configuración primaria del plano (con medios ideales) no es cuestión de una reflexión simple, sino de una vivencia profunda". Cuando lo consideraba oportuno, Klee también daba rodeos para mostrar a los estudiantes "de la manera más evidente la diversidad de la vida de las formas"[42]. Había advertido que al ser humano artístico le gusta trabajar *sine ratio*, pero que los ejemplos típicos tenían que ser comprensibles racionalmente. Y así Klee podía mostrarles "caminos que se adentran en el futuro", llevando a cabo una labor pionera: "explicaba lo elemental para llegar a la configuración consciente acorde con la vida. por lo menos toda configuración que se manifiesta primariamente en formas ópticas necesita para su fundamentación la investigación y aclaración de esas relaciones formales elementales"[43].

A pesar de que, hacia el final de su actividad docente en la Bauhaus, Paul Klee cada vez se sentía más insatisfecho con su situación, sus alumnas y alumnos parecen haberle apreciado mucho. Puede que los contenidos expuestos en clase no siempre les hubieran resultado comprensibles de inmediato, pero en su quehacer posterior pudieron sacar provecho de las enseñanzas y la personalidad de Klee. Este no consideraba que su tarea consistiese en enseñar principios inamovibles, sino en mostrar caminos para trabajar de forma creativa. Resulta significativo que terminara sus clases al final del semestre con estas palabras: "les he mostrado aquí un camino... yo personalmente he seguido otro"[44].

40 Lyonel Feininger, en L. Grote, cit., p. 72.
41 Wassily Kandinsky, "Zum Weggang von Paul Klee", en: *bauhauszeitschrift*, 3 (1931), p. I.
42 Christof Hertel, "genesis der formen oder über die formentheorie von paul klee", ibíd. p. 5.
43 Ibíd., p. 7.
44 Según la información transmitida por L. Grote. Cf. op. cit., p. 10.

Fundación Juan March

Fundación Juan March

La teoría

Fundación Juan March

Teoría de la forma y la configuración

Fabienne Eggelhöfer

Durante la actividad docente de Paul Klee en la Bauhaus surgieron, por un lado, los ciclos de lecciones impartidas entre noviembre de 1921 y finales de 1922, recogidos en un libro que Klee denominó *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* [*Aportaciones a una teoría de la forma pictórica* [Notas de clase]] y, por otro, cerca de tres mil novecientas páginas manuscritas sueltas redactadas entre 1923 y 1931 y que tienen por título *Bildnerische Gestaltungslehre* [Teoría de la configuración pictórica][1]. Actualmente todas las notas de clase se conservan en el archivo del Zentrum Paul Klee en Berna.

Hasta ahora las investigaciones sobre las clases de Klee se apoyaban sobre todo en dos ediciones de Jürg Spiller[2], y ello a pesar de haber recibido críticas desde el momento en que fueron publicadas. Spiller modificó la disposición original del material, sacando fuera de contexto hojas concretas, combinándolas a su arbitrio y completando los documentos originales con aportaciones propias. Además, en muchos casos prescindió de la referencia a las fuentes. Partía de la idea de un sistema acabado y cerrado en sí mismo, que se podía reconstruir a partir de los diversos manuscritos. En el primer volumen, *Das bildnerische Denken* [El pensamiento pictórico] (1956), combinaba declaraciones tomadas de las enseñanzas de Klee con escritos y sentencias del pintor procedentes de una conferencia pronunciada en Jena, sin tener en cuenta el contexto ni la génesis de los textos. Max Huggler criticó a Spiller por llevar a cabo una interpretación estática y no dinámica: "no se han tenido en cuenta ni la estratificación temporal del material teórico ni el curso de los razonamientos"[3]. En el año 1970 Spiller publicó un segundo volumen, *Unendliche Naturgeschichte* [Historia natural infinita], sin efectuar cambios esenciales en su método de trabajo.

Para permitir un mejor acceso al material original, con motivo de la inauguración de esta exposición en el Zentrum Paul Klee de Berna en julio de 2012, se publicaron las notas de clase de Klee —entre ellas las *Aportaciones a una teoría de la forma pictórica* [Notas de clase]—, en facsímil y con la transcripción correspondiente, en la base de datos online www.kleegestaltungslehre.zpk.org.

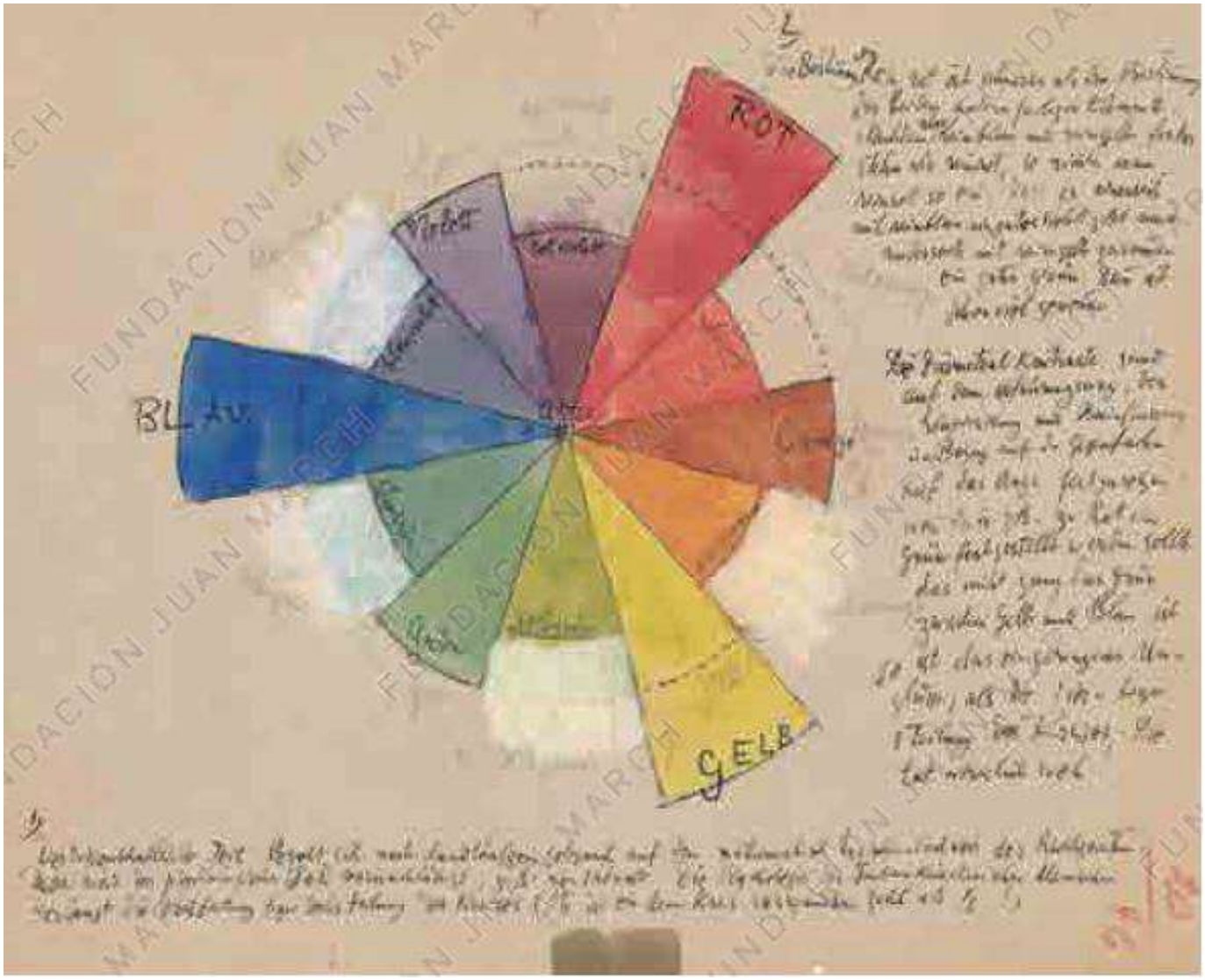
Aportaciones a una teoría de la forma pictórica [Notas de clase]

Los manuscritos de los primeros ciclos de clases impartidos en la Bauhaus de Weimar fueron recogidos por Klee en un libro paginado que lleva por título *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* [*Aportaciones a una teoría de la forma pictórica* [Notas de clase]] (cf. Fig. 1, p. 42). Este material fue publicado por vez primera en 1979 por Jürgen Glaesemer y la Fundación Paul Klee como facsímil y transcripción[4]. Pero en esa edición se renunció a reproducir en color las anotaciones hechas por Klee con lápices de colores. Por eso resulta difícil detectar las correcciones que hizo y que proporcionan información sobre la génesis del texto y sobre la reutilización del material. Ahora las lecciones se reproducen por vez primera a todo color en la base de datos online.

El libro comprende ejercicios y lecciones que Klee impartió en el semestre de invierno 1921-22 y en el semestre de verano 1922. Además, se han incluido dos clases con ejercicios del semestre de invierno 1922-23, dedicadas exclusivamente a la

Atelier de Paul Klee, Bauhaus Weimar, 1926 [detalle]. 9 x 6,6 cm. Foto: Felix Klee. Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

Fundación Juan March



Bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Principielle Ordnung, BG I.2/157
[*Teoría de la configuración pictórica*: I.2 Orden primordial]
Tinta, acuarela y lápiz de grafito sobre papel (anverso)
21,8 x 27,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 151]

Fundación Juan March

teoría del color. Klee interrumpió repentinamente las clases en diciembre de 1922, posiblemente porque Gropius restringió mucho las clases teóricas para impulsar el trabajo de los talleres a fin de preparar la gran exposición de la Bauhaus de 1923.

En 1925 Klee editó una versión muy condensada de algunas lecciones de la *Teoría de la forma pictórica* en la colección de los Bauhausbücher [Libros de la Bauhaus] con el título de *Pädagogisches Skizzenbuch* [Bosquejos pedagógicos][5]. En él no se tuvieron en cuenta las lecciones referentes al ritmo y a la teoría del color. Según Helene Schmidt-Nonne, alumna de la Bauhaus, Klee mostró las láminas originales del *Skizzenbuch* en la exposición de la Bauhaus del verano de 1932[6]. Gran parte de esos bocetos están tomados de la *Teoría de la forma pictórica*. Klee volvió a reproducir algunas de esas ilustraciones dos años más tarde en las notas de clase de la *Mecánica pictórica*[7]. Por lo que respecta al contenido, parte de las lecciones de los *Bosquejos pedagógicos* también se corresponden con las clases sobre *Mecánica pictórica*. Eso hace suponer que el libro sobre mecánica pictórica anunciado para la serie de los Bauhausbücher fue reemplazado por la edición de los *Bosquejos pedagógicos*[8].

Teoría de la configuración pictórica

Las cerca de tres mil novecientas páginas manuscritas agrupadas bajo el título de *Teoría de la configuración pictórica* fueron llevadas a Berna en un baúl de viaje después de que Klee abandonara Alemania en diciembre de 1933. El material se compone, por un lado, de algunos cuadernos y, por otro, de hojas sueltas que Klee metió en carpetas, agrupándolas según enfoques temáticos. Pero dentro de cada una de esas carpetas las notas no están ordenadas sistemáticamente.

Esas carpetas y páginas manuscritas fueron numeradas por vez primera por Lily Klee y Jürg Spiller[9]. La numeración no se hizo conforme a puntos de vista sistemáticos, sino siguiendo el orden del material tal como se encontró en el baúl tras la muerte de Klee[10]. Al numerar las páginas se tachó o sobrescribió parte de la paginación manuscrita anotada por Klee. La Fundación Paul Klee adoptó esa numeración y añadió otro número de inventario con la abreviatura PN (Pädagogischer Nachlass [Legado pedagógico])[11]. Este inventario tampoco se corresponde con la clasificación del material propuesta por Klee. Ahora se ha utilizado como base para la reordenación del material el índice que Klee elaboró, probablemente para el encuentro de profesores de arte celebrado en Praga en 1928 (cf. Fig. 4, p. 48). Este documento proporciona la única visión de conjunto de que disponemos de la interconexión global de sus enseñanzas[12].

Klee clasificó sus notas de clase de acuerdo con tres puntos temáticos clave: *I. parte general, II. Configuración planimétrica* y *III. Configuración estereométrica*. La *parte general* comprende cuatro apartados y la *Configuración planimétrica* diecinueve, algunos de ellos subdivididos a su vez en otros apartados, como atestiguan algunos índices[13]. En estas notas, a menudo las cifras y letras que indicaban su estructuración fueron añadidas a posteriori por Klee con un lápiz de color rosa intenso, lo que corrobora la suposición de que no empezó a ordenar todo el material hasta 1927-28.

El índice que redactó Klee para la *Teoría de la configuración pictórica* ha de entenderse como proyecto ideal de su enseñanza. El material es demasiado amplio como para ser impartido en un curso de uno o dos semestres. Klee empleaba las notas una y otra vez, combinándolas de manera diferente. En la base de datos online se señalan las anotaciones de Klee relevantes por lo que respecta a la génesis del texto, pero no se abordan en detalle las referencias a páginas concretas ni las revisiones.

Dado que Klee revisó las notas y las utilizó repetidamente, resulta imposible ordenar cronológicamente el material. Para llevar a cabo una reconstrucción pueden resultar útiles algunas sinopsis del desarrollo de las clases por semestres que aparecen datadas, así como los apuntes de sus alumnos. Ahora bien, la mayoría de los apuntes de alumnos analizados no llevan fecha y no siempre se pueden asignar inequívocamente a un curso determinado. Además, de acuerdo con el análisis de los documentos disponibles, algunos estudiantes debieron asistir a los cursos de Klee, aunque, según consta en sus diplomas, no estaban inscritos en ellos, o bien copiaron los apuntes de otro alumno[14]. Por un lado encontramos manuscritos que, a tenor

Fundación Juan March

de la caligrafía, permiten suponer que fueron redactados durante las clases y, por otro, tenemos textos pasados a limpio, que también podrían ser copias de apuntes. Y habría que mencionar, como tercera modalidad, los textos mecanografiados.

Las lecciones fechadas sobre la *Teoría de la forma pictórica*, el *Orden primordial* y la *Mecánica pictórica* permiten reconstruir con gran exactitud las clases de Klee hasta marzo de 1924. En el semestre de verano siguiente, Klee expuso una versión revisada de las notas de clase del semestre de invierno 1923-24[15]. Es de suponer que estas notas de clase sirvieran también de fundamento a las clases del semestre de invierno 1924-25: así, para su último curso preliminar en Weimar (invierno de 1924-25), Klee recogió en un listado de puntos clave los contenidos que se corresponden con el *Orden primordial*, aunque seguidos por la *Teoría de la estructuración* en lugar de la *Mecánica pictórica*[16]. Una anotación en una hoja plegada con notas de clase del 15 de enero de 1924 atestigua que también empleó parte de ese material en el semestre de invierno 1925-26: en ella Klee hace un listado de nombres de estudiantes que asistieron a su curso en el semestre de invierno 1925-26[17]. Algunas anotaciones en su agenda informan sobre los puntos temáticos centrales impartidos en los años 1926 y 1928 y en la primavera de 1929[18].

Hasta ahora el contenido de las notas de clase de Klee ha sido analizado de forma puntual[19]. Así se ha constatado que sus enseñanzas están marcadas, por un lado, por los discursos imperantes y, por otro, por la lectura minuciosa de diversos libros. En los capítulos siguientes se indican algunas fuentes importantes, aunque sin abordar detalladamente el tema. El objetivo principal de la enseñanza de Klee era transmitir unas leyes de la configuración de validez general, que debían capacitar a los alumnos para la "configuración viva". La primacía del proceso sobre el resultado es el leit motiv que recorre todo su proyecto pedagógico. Al poner el acento sobre el devenir, Klee hace referencia a la teoría de la metamorfosis de Goethe, que a comienzos del siglo XX experimentó una actualización tanto con los discursos teosóficos como con aquellos centrados en la filosofía de la vida. Según el planteamiento de Klee, el movimiento constituye la condición básica de la configuración. Así desarrolla una teoría dinámica de las líneas y el color, y también del movimiento y la tensión hará surgir las formas elementales. Para ilustrar la génesis de los elementos y medios pictóricos y de las formas y construcciones geométricas explicará, sobre todo en Weimar, los procesos de crecimiento y movimiento que tienen lugar en la naturaleza. Estos ejemplos concretos le servían para dar a conocer los procesos de configuración a nivel abstracto[20].

A continuación presentaremos, precedidas por breves introducciones, la *Teoría de la forma pictórica* y veintidós capítulos de la *Teoría de la configuración pictórica*. Estos textos permiten hacerse una idea del contenido de sus enseñanzas sin entrar en detalle en la estructuración y revisión de las notas[21]. Como son muy pocas las páginas que se pueden adscribir a los capítulos *II.22 Interpretación* y *II.23 Recopilación de ejercicios* se renuncia a explicarlos con más detalle. Además, en el anexo de la base de datos online pueden consultarse páginas que no se han podido asignar inequívocamente a ningún capítulo concreto y que por eso no se han descrito aquí. Se trata de índices, planes de clase y borradores de textos como, por ejemplo, los destinados a su conferencia "exakte versuche im bereich der kunst" [experimentos exactos en el ámbito del arte], notas para la clase de desnudo o para la "estética geométrica libre"[22].

Fundación Juan March

1 Hasta ahora este material se ha denominado “Legado pedagógico”.

2 Jürg Spiller (ed.), *Paul Klee. Das bildnerische Denken (Form- und Gestaltungslehre 1)*. Basilea; Stuttgart: Schwabe, 1956; *Paul Klee. Unendliche Naturgeschichte* (*Form- und Gestaltungslehre 2)*. Basilea; Stuttgart: Schwabe, 1970.

3 Max Huggler, “Die Kunsttheorie von Paul Klee”, en Ellen J. Beer, Paul Hofer y Luc Mojon (eds.), *Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag*. Basilea; Stuttgart: Birkhäuser, 1961, p. 430.

4 Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Basilea: Schwabe, 1979, ed. facs. de los manuscritos originales.

5 Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*. Múnich: A. Langen, 1925. (Bauhausbücher, 2). Edición en español: *Bosquejos pedagógicos* (trad. Luis García Villafañe). Caracas: Monte Ávila, 1974; publicado posteriormente con el título *Bases para la estructuración del arte*. México: Premià Editora, 1978; México: Coyoacán, 1995 (trad. Pedro Tanagra R.); Valencia: Need, 1998; Buenos Aires: Andrómeda, 2003; Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2011.

6 “En esa misma época sus cuadros también se podían ver en la exposición de los maestros de la Bauhaus en el Museo Regional de Turingia, mientras que los dibujos del *Skizzenbuch* colgaban en la sala de la claraboya del edificio, donde se impartían las clases”. Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*. Maguncia; Berlín: Kupferberg, 1965, reimpr. facs. ed. 1925, p. 53.

7 El boceto de la página 47 del *Pädagogisches Skizzenbuch* sólo aparece en las clases de la *Mecánica pictórica*. Cf. *Pädagogisches Skizzenbuch*, p. 47 con BG II. 21/63.

8 En las últimas páginas del bauhausbuch de L. Moholy-Nagy, del año 1925, se anuncia una publicación sobre la *Mecánica pictórica* de Klee. Cf. László Moholy-Nagy, *Malerei. Photographie. Film*. Múnich: A. Langen, 1925. (Bauhausbücher, 8), p. 134.

9 Se asignaron números del M1 al M71.

10 J. Spiller, *Unendliche Naturgeschichte*, cit., p. 54.

11 A diferencia de Lily Klee, la Fundación Paul Klee ha numerado los manuscritos correlativamente del PN1 al PN31. Sobre el inventariado y la historia de la edición de las notas de clase cf. Rossella Savelli, “Die kunsttheoretischen Schriften Paul Klees”, en *Paul Klee: die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus* [cat. expo., Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, 14 mayo-30 julio 2000]. Berna: Benteli, 2000, pp. 9-16, y Michael Baumgartner y Rossella Savelli, “Die kunsttheoretischen und pädagogischen Schriften Paul Klees am Bauhaus in Weimar und Dessau”, en *Paul Klee. Lehrer am Bauhaus* [cat. expo., Kunsthalle Bremen, 30 noviembre 2003-29 febrero 2004]. Bremen: Hauschild, 2003, pp. 28-36.

12 BG A/1. Existe un segundo índice que Klee redactó probablemente con anterioridad. Cf. BG A/2 y BG A/3. El contenido es idéntico, pero la terminología ha cambiado. En la publicación con motivo del congreso de profesores de arte celebrado en Praga en mayo de 1928 el contenido del curso de Klee se editó siguiendo más o menos estos índices. No se incluyó la tercera parte, la configuración estereométrica. Cf. “Bauhaus Dessau, [unterricht albers, unterricht kandinski, unterricht klee, unterricht schlemmer, unterricht joost schmidt]”, en: *6. Mezinárodní výstavy výtvarné výchovy / 6ème Éxposition internationale du dessin et des arts apliqués* [cat. expo]. Praga, 1928, pp. 245-254, reimpr. en Hans M. Wingler, *Das Bauhaus 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Colonia: Gebr. Rasch, 2009, pp. 151 ss. Sobre el nuevo inventario cf. www.kleegestaltungslehre.zpk.org.

13 Cf. los índices de *I.4 Estructuración:* BG I. 4/2 o de *II.5 Caminos hacia la forma:* BG II. 5/2-4.

14 Así, por ejemplo, los apuntes de Alma Else Engemann, que acompañaba a su marido, docente en la Bauhaus de 1928 a 1933. Son apuntes detallados de las clases de Klee, aunque no estaba registrada como estudiante. En la base de datos de la Fundación Bauhaus Dessau Alma Else Engemann sólo aparece registrada como oyente en la clase de pintura libre de Wassily Kandinsky (semestre de verano 1931 y semestre de invierno 1931-32) y como oyente en la tejeduría (semestre de invierno 1931-32 y semestre de verano 1932). La idea de que se trata de apuntes copiados parece corroborarla el hecho de que sean idénticos, hasta en los saltos de línea, los de Petra Petitpierre y Alma Engemann o los de Anni Albers y Margrit Kallin(-Fischer). Según la información facilitada por la Albers Foundation, Bethany, Connecticut, y el Archivo de la Bauhaus, Albers debió asistir a las clases de Klee en 1922, mientras que Kallin(-Fischer) lo hizo en 1927. Dado que en 1922 Klee no había explicado todavía algunos temas, es razonable suponer que el texto mecanografiado de Albers es una copia de las notas de clase manuscritas de Kallin(-Fischer).

15 Prueba de ello es una nota de Klee con la indicación de que había impartido una clase final el 2 de julio de 1924 para la que había reelaborado las clases del 11 y el 18 de marzo de 1924. BG II. 21/87.

16 BG A/20-22.

17 BG I.2/107; cf. el listado de los alumnos en Folke Dietzsch, *Die Studierenden am Bauhaus*. Weimar, 1990, 2 vols. Tesis doctoral. Copia en el Archivo del Zentrum Paul Klee, Berna.

18 Paul Klee, Paul, *Briefe an die Familie* (ed. Felix Klee). Colonia: Dumont, 1979, vol. 2, pp. 1018-1035, 1077-1080, 1084-1093.

19 Sobre la teoría de la línea cf. Régine Bonnefoit, *Die Linientheorien von Paul Klee*. Petersberg: Imhof, 2009. (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte, 76); sobre la teoría del color cf. Marianne Keller Tschirren, *Dreieck, Kreis, Kugel, Farbenordnungen im Unterricht von Paul Klee am Bauhaus*. Berna, 2012. Tesis doctoral; sobre la teoría de la creatividad cf. Fabienne Eggelhöfer, *Paul Klees Lehre von Schöpferischen*. Berna, 2012. Tesis doctoral; cf. también *Paul Klee: die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus* [cat. expo., Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, 14 mayo-30 julio 2000]. Berna: Benteli, 2000 y *Paul Klee. Lehrer am Bauhaus*, cit.

20 Más sobre este tema en las investigaciones mencionadas en la nota anterior.

21 Más sobre este tema en los comentarios a los capítulos en www.kleegestaltungslehre.zpk.org.

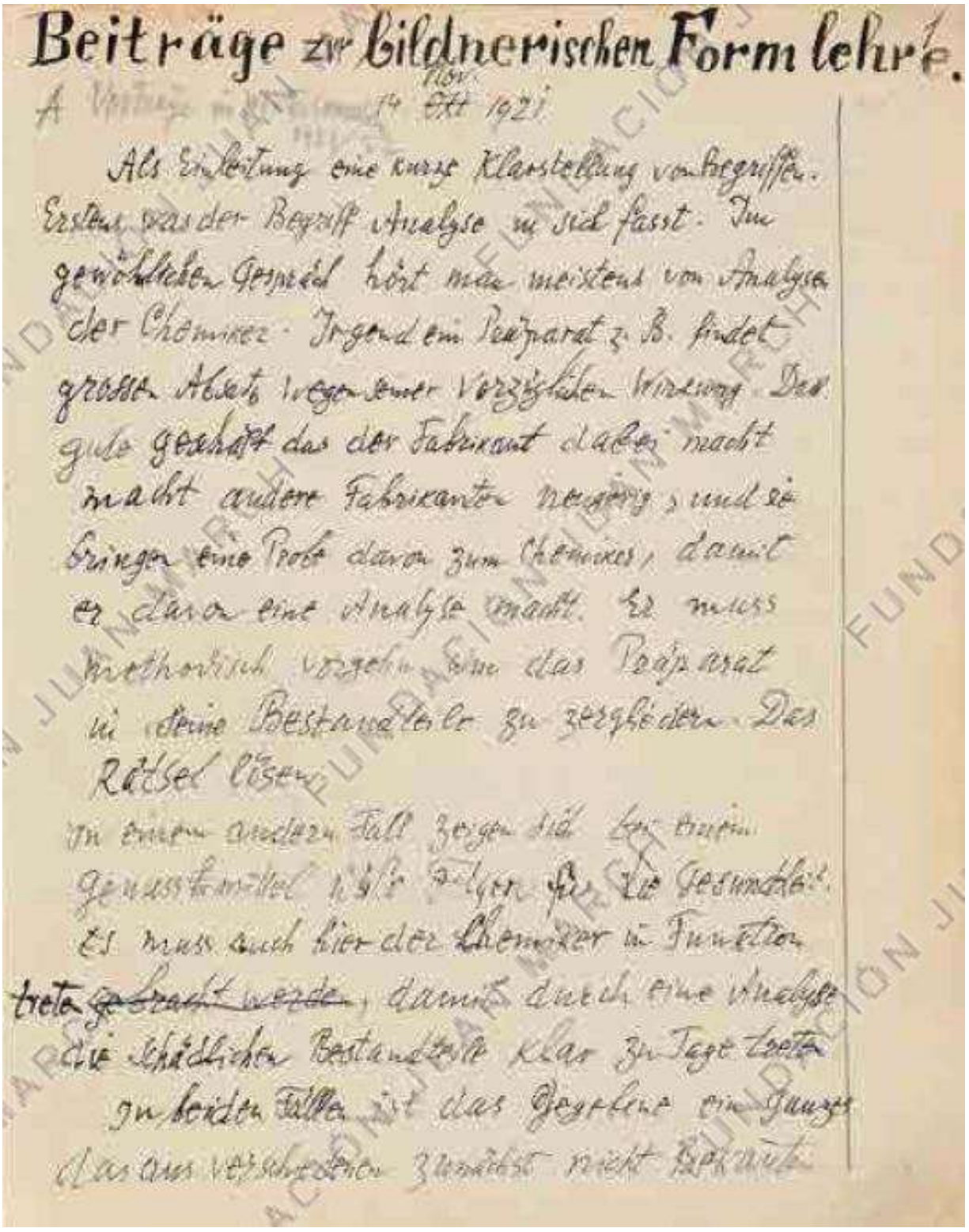
22 Cf. BG A/1-501.

Fundación Juan March

[Fig. 1]

Aportaciones a una teoría de la forma pictórica [Notas de clase], BF/3

Tinta sobre papel
20,2 x 16,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 138]



Beiträge zur bildnerischen Form lehre.

14 Okt 1921

Als Einleitung eine kurze Klarstellung von Begriffen.
Erstens was der Begriff Analyse in sich fasst. Im
gewöhnlichen Gespräch hört man meistens von Analyse
der Chemiker. Irgend ein Präparat z. B. findet
grosse Absatz wegen seiner vorzüglichen Wirkung. Der
gute Gewinn das der Fabrikant dabei macht
macht andere Fabrikanten neugierig, und sie
bringen eine Probe davon zum Chemiker, damit
er davon eine Analyse macht. Er muss
methodisch vorgehen um das Präparat
in seine Bestandteile zu zergliedern. Das
Rätsel lösen.
In einem anderen Fall zeigen sich bei einem
Genussmittel üble Folgen für die Gesundheit.
Es muss auch hier der Chemiker in Funktion
tritt ~~gebracht werden~~, damit durch eine Analyse
die schädlichen Bestandteile klar zu Tage treten.
In beiden Fällen ist das Gegebene ein Ganzes
das aus verschiedenen Zutaten nicht bekannte

Fundación Juan March

Teoría de la forma pictórica

Marianne Keller Tschirren

La *Teoría de la forma pictórica* comprende los manuscritos de los tres primeros ciclos de clases que Paul Klee impartió en la Bauhaus de Weimar entre el 14 de noviembre de 1921 y el 19 de diciembre de 1922. En las notas, escritas en un pequeño libro de 192 páginas, están consignadas las fechas de los días en que impartió estas lecciones por vez primera. Las páginas están numeradas correlativamente. Las huellas dejadas en el texto por sucesivas revisiones indican que Klee reutilizó parte de estas clases en años posteriores, como se desprende claramente del plan de clases que aparece en el capítulo *I.2* de la *Teoría de la configuración pictórica*[1] [BG I.2/108].

Durante el primer semestre, del 14 de noviembre de 1921 al 3 de abril de 1922, Klee impartió nueve clases, que se sucedían cada catorce días, alternando con un ejercicio práctico. Los temas de estos ejercicios se basaban en los contenidos expuestos en las clases, de tal forma que, para su preparación, Klee sólo anotaba lo más importante, empleando términos clave. Por el contrario, el contenido de cada una de las clases está redactado con todo detalle, acompañado de dibujos ilustrativos y estructurado con una lógica concluyente.

Las dos primeras lecciones están dedicadas en su mayor parte al medio pictórico de la línea [BF/3-15] [Fig. 1]. Klee comienza explicando los caracteres clasificatorios de la línea activa, medial o pasiva y su desarrollo sobre el plano hasta desembocar en el espacio para abordar seguidamente los fundamentos de la representación en perspectiva [BF/15-28]. A continuación se plantea otro punto crucial, como es la cuestión de la configuración del equilibrio en el plano y en el espacio y las posibilidades de emplear los colores de acuerdo con su peso[2] [BF/29-43].

Después de tratar estos aspectos básicos, Klee se ocupa de la estructuración del plano pictórico: la repetición regular de un determinado ritmo desemboca en una subdivisión simple y ajedrezada del plano [BF/44-50] [Fig. 2]. En este contexto distingue entre una estructuración individual, es decir, indivisible, y una estructuración estructural divisible (o dividual). A fin de profundizar en este aspecto recurre a ejemplos tomados de la música; finalmente, a partir de una compleja representación esquemática, trata de explicar la disposición estructural de dos compases del cuarto movimiento de la sonata en sol mayor para violín y clave de Johann Sebastian Bach[3] [BF/51-57].

Después de estas exposiciones de carácter formal sobre la estructuración del plano, Klee aborda los diversos tipos de movimiento posibles en el agua o en la atmósfera y explica cómo se pueden trasladar al ámbito formal [BF/65-81]. Trata de ahondar aún más en el análisis de la estructuración, recurriendo a ejemplos tomados de la anatomía: el cerebro genera el impulso activo que pone en movimiento a los huesos pasivos a través de los músculos y los tendones (mediales) [BF/82-89] [Fig. 3]. Precisa sus ideas de forma gráfica con ejemplos tomados de la naturaleza y la técnica, como el molino de agua, una planta y la circulación sanguínea [BF/91-97].

Finalmente muestra, a partir de estos ejemplos, que el movimiento es el fundamento de todo trabajo configurador: se produce en movimiento y se recibe en movimiento, ya que también el ojo está en constante movimiento durante el proceso de visión [BF/98-118]. Este hecho repercute directamente en la configuración de la obra de arte, ya que la disposición formal determina forzosamente el sentido de la lectura[4].

Fundación Juan March

Tras explicar el equilibrio estático a partir del ejemplo de la balanza, Klee introduce el péndulo como símbolo del equilibrio en movimiento [BF/119-124]. Dado que, a partir del movimiento giratorio del péndulo se puede describir una espiral —la cual, según el sentido del giro, puede detenerse en el centro o bien seguir girando cada vez más hacia fuera—, Klee explica la importancia de la "flecha que indica la dirección"[5]. Después, en la penúltima lección del semestre de invierno 1921-22, abordará la cuestión fundamental de cómo se puede configurar la dirección del movimiento[6] [BF/126-145].

En seis clases del semestre de verano 1922 Klee repetirá en esencia los contenidos del semestre de invierno anterior y los resumirá una vez más en la última sesión, el 3 de julio [BF/146-154].

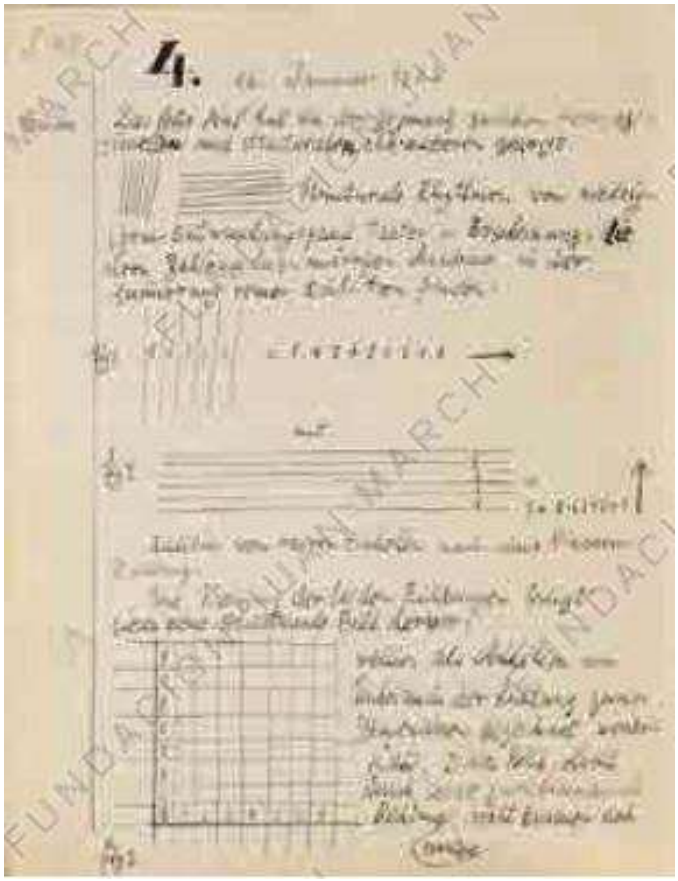
Del siguiente semestre de invierno sólo nos han llegado dos lecciones y dos ejercicios. Las dos lecciones, del 29 de noviembre y 19 de diciembre, tienen como tema la teoría del color. Klee explica los principios fundamentales del orden crómatico [BF/158-193] a partir del círculo y del triángulo cromáticos, apoyándose en buena medida en las teorías de Johann Wolfgang von Goethe y Philipp Otto Runge[7].

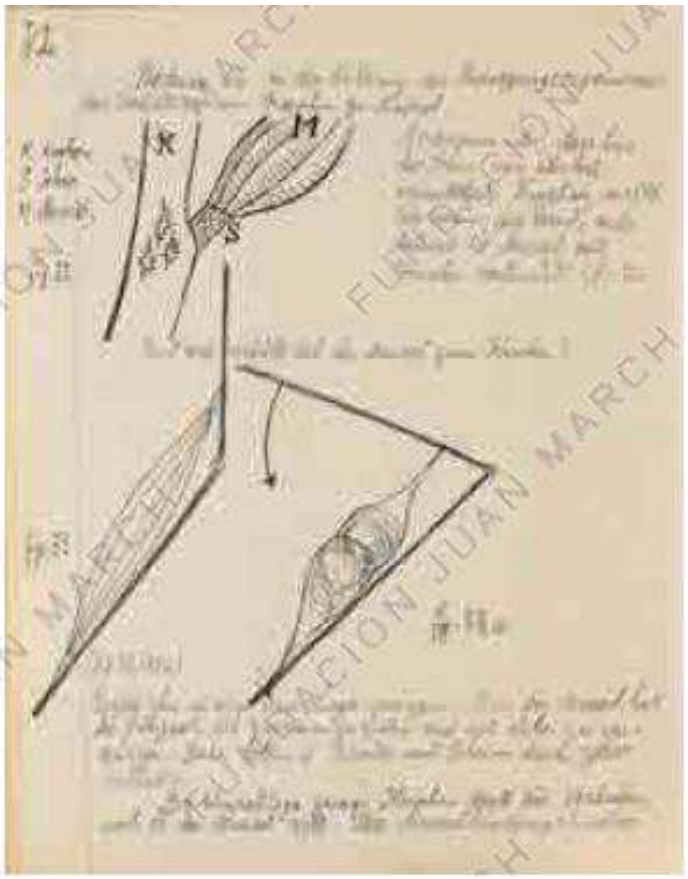
Sirviéndose del ejemplo de los pares cromáticos diametralmente opuestos aborda el contraste complementario y muestra cómo surge el gris cuando estos colores se superponen en veladura [BF/161-172]. En este contexto distingue entre pares de colores genuinos, cuya mezcla da como resultado el gris, y pares de colores no genuinos, cuya mezcla no da como resultado un gris puro (por ejemplo el violeta y el verde). A continuación habla de los movimientos cromáticos en el círculo y explica qué colores se pueden obtener mezclando en veladura los colores primarios adyacentes rojo, amarillo y azul. Desarrolla el "canon de la totalidad" como imagen de los rasgos característicos de los colores principales.

Estas explicaciones se interrumpen repentinamente al final del pequeño libro con el anuncio de que el siguiente tema que se propone exponer es la ampliación de la teoría del color en el ámbito espacial. No volveremos a encontrar más manuscritos sobre la teoría del color hasta diciembre de 1923, por lo que no queda claro si realmente llegó a impartir el orden cromático espacial en el semestre de verano 1923. En el semestre de invierno 1923-24 comienza explicando de nuevo el círculo cromático y el triángulo cromático —recurriendo para ello a exposiciones anteriores[8]— para, a continuación, analizar detalladamente el orden espacial de los colores a partir del ejemplo de la esfera cromática de Philipp Otto Runge [BG I.2/125-151].

1 Otras referencias a páginas en BG I.2/7, BG I.2/11 y BG I.2/155.
2 Sobre la teoría del color cf. también p. 56 de este catálogo y BG I.2/109-151.
3 Klee también trata el tema de la estructuración dividual e individual en BG I.2/10-18 y BG I.4/90-100.
4 Sobre la recepción cf. también BG II.21/58 ss.; más sobre el tema en Régine Bonnefoit, "Der «Spaziergang des Auges» im Bilde. Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee", *Kritische Berichte*, 32, 4 (2004), pp. 6-18, e ID., *Die Linientheorien von Paul Klee*. Petersberg: Imhof, 2009, pp. 76-87.
5 Sobre la configuración del movimiento cf. F. Eggelhöfer, *Paul Klees Lehre von Schöpferischen*. Berna, 2012. Tesis doctoral, pp. 201-215.
6 Klee volverá a tratar buena parte de los puntos cruciales temáticos abordados aquí en las lecciones sobre el *Orden primordial*, el *Orden especial* y la *Mecánica pictórica*. Cf. al respecto pp. 52-57, pp. 58-61 y pp. 112-117 de este catálogo.
7 Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil*. Stuttgart; Tubinga: J. G. Cotta'scher Verlag, 1840. (Goethe's Sämmtliche Werke in vierzig Bänden, 38). Biblioteca legado de Paul Klee, Zentrum Paul Klee, Berna; Philipp Otto Runge, *Farben-Kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu einander, und ihrer vollständigen Affinität*. Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1977, reimpr. ed. Hamburgo, 1810.
8 Cf. nota 1. Sobre la enseñanza de los órdenes cromáticos, cf. Marianne Keller Tschirren, *Dreieck, Kreis, Kugel, Farbenordnungen im Unterricht von Paul Klee am Bauhaus*. Berna, 2012. Tesis doctoral.

Fundación Juan March





[Fig. 2]

Aportaciones a una teoría de la forma pictórica [Notas de clase], BF/44

Tinta sobre papel
20,2 x 16,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 138]

[Fig. 3]

Aportaciones a una teoría de la forma pictórica [Notas de clase], BF/85

Tinta y lápiz sobre papel
20,2 x 16,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 138]

Fundación Juan March

[Fig. 4]

Teoría de la configuración pictórica.
Índice, BG A/1

Tinta sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 139]

Teoría de la configuración pictórica

Índice

I. Parte general
- Cap. 1 Teoría de la configuración como concepto
- " 2 Orden primordial
- " 3 Orden especial
- " 4 Estructuración

II. Configuración planimétrica
- Cap. 5 Caminos hacia la forma
- " 6 Forma elemental
- " 7 Forma en el formato
- " 8 Mediación formal
- " 9 Constructo formal
- " 10 Forma compuesta
- 11 Divergencia a partir de la norma
- 12 Cambio de posición
- 13 Constructo formal irregular
- 14 Centros pluriúnicos
- 15 Irregularidad libre
- 16 Secciones cónicas
- 17 Centros que se desplazan
- 18 Patología
- 19 Progresiones
- 20 Estática y dinámica
- 21 Mecánica
- 22 Interpretación
- 23 Recopilación de ejercicios

III. 24 Configuración estereométrica

Fundación Juan March

Teoría de la configuración pictórica

Fabienne Eggelhöfer y Marianne Keller Tschirren

Probablemente en torno a 1928 Paul Klee ordenó todo su material de clase y le añadió un índice con 24 capítulos [Fig. 4]. En *I. Parte general* se incluyen notas que contienen ciertos principios de la configuración pictórica. Klee recalca que lo que le importa a la hora de enseñar es transmitir el devenir de la forma. Para ello es necesario el movimiento entre dos polos opuestos, como el caos y el cosmos (orden) o la estática y la dinámica. Klee explica el surgimiento de los elementos —punto, línea, plano y cuerpo— y de los medios —línea, claroscuro y color— pictóricos mediante el movimiento a partir del punto. Denomina "primordial" su orden general absoluto. Para conseguir una configuración viva hay que ordenar estos elementos de manera "especial", inusual. Por eso Klee muestra diversas posibilidades de un "orden especial" o estructuración a partir de los elementos y medios pictóricos.

En *II. Configuración planimétrica* encontramos los capítulos que abordan las formas bidimensionales. Después de deducir y describir los caminos que conducen a las formas elementales, círculo, triángulo y cuadrado, investiga su estructuración interna. Klee siempre puso gran interés en analizar el proceso de surgimiento de todas las construcciones planimétricas. En los capítulos del *II.7* al *II.10* se combinan entre sí, de distintas maneras, el círculo, el triángulo y el cuadrado. Como ya indica el título del capítulo 11, *Divergencia a partir de la norma*, aquí comienza el análisis de las posibilidades de configuración de constructos formales irregulares. Aunque el exterior de las formas elementales no experimenta cambios, la construcción interna ya no se corresponde con las leyes habituales de la configuración. Así, por ejemplo, las líneas de construcción internas se resaltan de forma irregular. Las figuras de los capítulos *II.15* y *II.18* muestran construcciones cuya forma exterior es irregular, es decir, las formas elementales se transforman de diversas maneras en formas irregulares.

No resulta del todo comprensible por qué Klee coloca los capítulos *II.20* y *II.21* al final de la *Configuración planimétrica*, ya que para él la mecánica, al igual que la estática y la dinámica, es un medio de configuración fundamental.

Tras abordar detalladamente el plano, en *III.24 Configuración estereométrica* Klee se ocupa de la representación de los cuerpos tridimensionales, cubo, pirámide, octaedro, hexaedro, esfera y cono. De manera similar al proceso seguido en la configuración planimétrica, en el caso del cubo parte en primer lugar de su posición normal, es decir, frontal respecto al plano pictórico, para luego seguir desarrollando las construcciones internas modificando el ángulo visual aplicado al cuerpo.

Lo que le importa a Klee es partir de los elementos y medios en estado de reposo para llegar a los elementos y medios dinámicos y en movimiento. En su opinión, sólo así se puede lograr que la configuración pictórica sea una configuración realmente viva.

Fundación Juan March

I.1 Teoría de la configuración como concepto

El capítulo *Teoría de la configuración como concepto* comprende dos cuadernos escolares azules y tres hojas sueltas. Uno de los cuadernos suma 34 páginas rayadas, aunque no todas están escritas [BG I.1/3-18]. Entre las páginas 4 y 5 aparece pegada una hoja adicional plegada. El segundo cuaderno suma 24 páginas de notas esquemáticas relativas a la versión detallada del primer cuaderno [BG I.1/23-36]. Ambos cuadernos carecen de datación[1].

Como introducción a la *Teoría de la configuración* Paul Klee escribe: "La teoría de la configuración se ocupa de los caminos que conducen a la figura (forma). Se trata desde luego de la teoría de la forma, pero poniendo el acento en los caminos que conducen hacia ella. La palabra configuración caracteriza lo que acabo de decir mediante su terminación. «Teoría de la forma», como se suele denominar, no tiene en cuenta ese acento en las condiciones previas y en los caminos que conducen hasta ella. Teoría de la conformación es una expresión demasiado inusual. Además, en su sentido más amplio, el término configuración conecta claramente con la idea de las condiciones previas que la fundamentan. Es una razón más para decantarnos por él. Por otra parte, 'figura' (frente a forma) significa también algo más vivo. La figura es más una forma basada en funciones vivas. Función resultante de funciones, por decirlo así" [BG I.1/4].

Para la realización pictórica de estas funciones mentales se dispone de los medios ideales, línea, claroscuro y color, de los que, no obstante, ha de hacerse un uso lo más limitado posible. Los medios materiales como la madera, el metal o el vidrio sólo deben emplearse de forma muy parca.

Después de esta aclaración de conceptos, de lo que se trata es de orientarse en el plano y en el espacio. El espectador debe imaginarse la obra de arte como una imagen especular, en la que las dimensiones arriba-abajo y derecha-izquierda se corresponden con su propia percepción; sólo en el caso de detrás-delante funciona al contrario, ya que lo que está delante en la obra es aquello que se presenta directamente al observador [BG I.1/6-11].

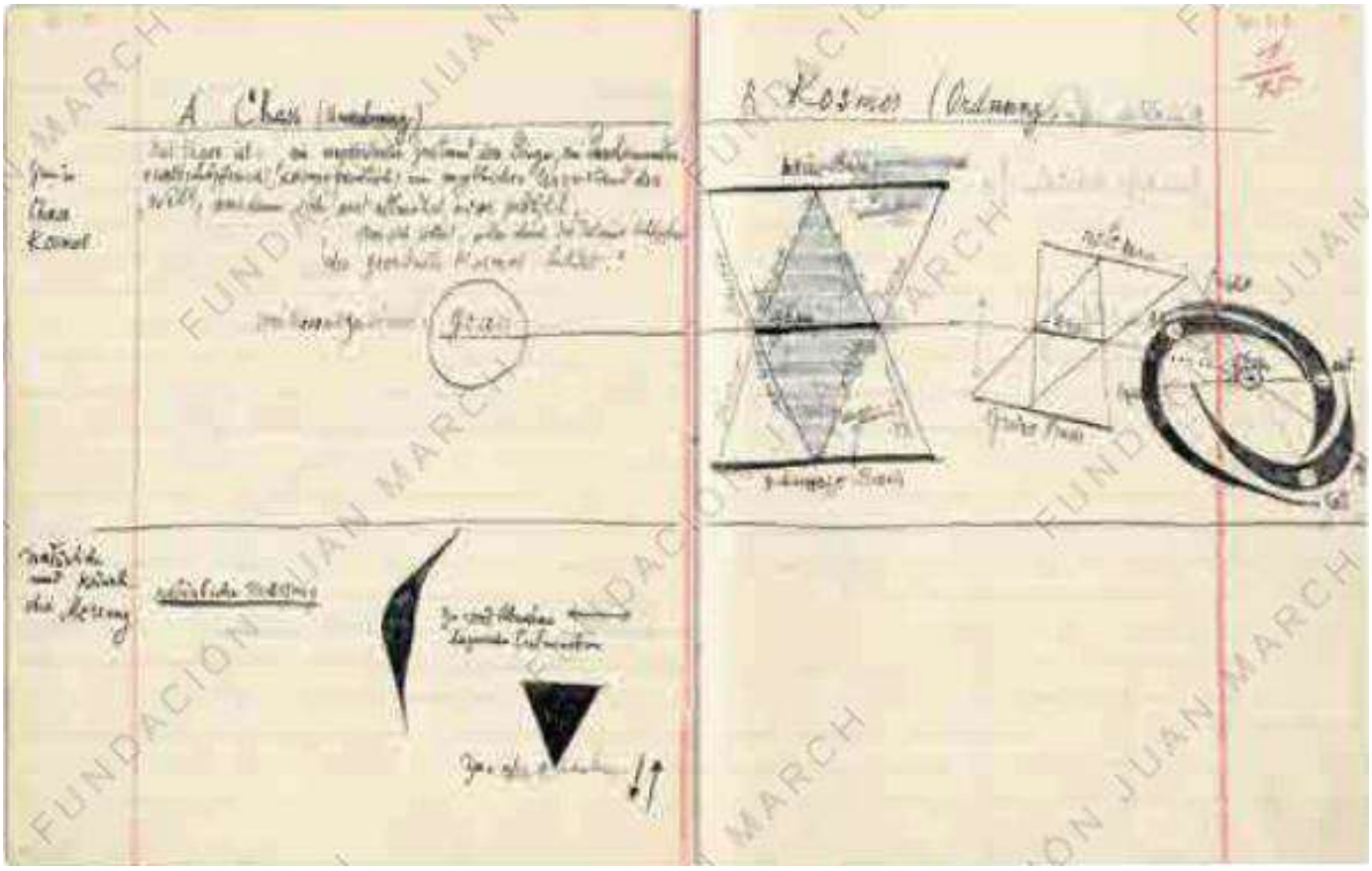
Para Klee, la ley fundamental de la polaridad o de la oposición constituye un punto esencial de la configuración[2] [BG I.1/13]. Porque, ¿qué significa "arriba" si no hay un "abajo"? Por tanto, a cada concepto se contrapone su opuesto. Ese es el principio según el cual funciona también la oposición entre caos y cosmos. Klee diferencia entre el caos real y el caos antagónico, que constituye lo verdaderamente opuesto (desorden) al cosmos (orden). En cambio, el caos real resulta inasible, es "eternamente imponderable e inmensurable": "puede no ser nada o ser algo dormido, muerte o nacimiento, según la gestión de la voluntad o de la falta de voluntad. querer o no querer". El verdadero caos se puede expresar pictóricamente mediante el punto matemático y sería así "un concepto inconcebible de la falta de oposición" [BG I.1/14]. Pero, si uno quiere hacerlo perceptible a los sentidos, se llega "al concepto de gris, al punto de inflexión del destino del devenir y del perecer" [BG I.1/15 ss.] [Fig. 5]. Ese punto gris alberga el momento cosmogenético a partir del cual todo puede desarrollarse en todas dimensiones[3]. M. K.

1 En los apuntes de Otti Berger, Alma Else Engemann, Petra Petitpierre, Hajo Rose, Reinhold Rossig y Arieh Sharon se encuentran algunas de estas declaraciones introductorias de Klee. Todos ellos asistieron a las clases de Klee en Dessau entre 1927 y 1930.

2 Sobre la polaridad en las clases de Klee cf. F. Eggelhöfer, *Paul Klees Lehre von Schöpferischen*. Berna, 2012. Tesis doctoral, pp. 187-196 (en adelante, Eggelhöfer 2012).

3 Sobre el origen gris cf. el texto de Klee *Unendliche Naturgeschichte*, BG II.21/130-133.

Fundación Juan March



[Fig. 5]

I.1 Teoría de la configuración como concepto, BG I.1/17

Tinta y lápiz de color sobre papel
Cuaderno, pp. 28 y 29. 21 x 33,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 140]

Fundación Juan March

I.2 Orden primordial

El segundo capítulo de la *Teoría de la configuración pictórica* comprende, además de los manuscritos de las lecciones y los ejercicios del semestre de invierno 1923-24, diversas representaciones de círculos y esferas cromáticos y esquemas de gradaciones de claroscuro. En la carpeta de cartón encontramos también una edición impresa de la conferencia de Karl Koelsch "Farbennormung auf mathematischer Grundlage" [Normalización cromática con fundamento matemático] —leída en el Congreso Regional de la Asociación Internacional de Químicos del Color, celebrado el 18 de octubre de 1924 en Dresde— [BG I.2/185 ss.], una edición de la revista *Technische Mitteilungen für Malerei* [Informes técnicos sobre pintura] [BG I.2/195-202] y un anuncio previo de la publicación de las investigaciones de Hans Kayser sobre la armonía —*Orpheus. Vom Klang del Welt* [Orfeo. Del sonido del mundo], probablemente del año 1926— [BG I.2/187-195].

Las notas que Klee redactó para las catorce lecciones que impartió en Weimar del 23 de octubre de 1923 al 19 de febrero de 1924 constituyen la parte principal del *Orden primordial*. Klee numeró estas páginas de la 1 a la 129[1]. Los subrayados y las marcas que aparecen en los márgenes indican que más adelante volvió a utilizar parte de ese material. En una hoja plegada con notas de clase del 15 de enero de 1924 hay además un listado de alumnos que empezaron el curso de Klee en el semestre de invierno 1925-26 [BG I.2/107]. Este legajo contiene también un plan de tres páginas para la clase del "lunes 30 de abril del 28" [BG I.2/162-164]. Por los manuscritos de los alumnos sabemos que las lecciones se limitaron más tarde al "orden primordial" de los medios pictóricos en el plano. Klee dedica un capítulo propio a la teoría de la estructuración y la proporción[2].

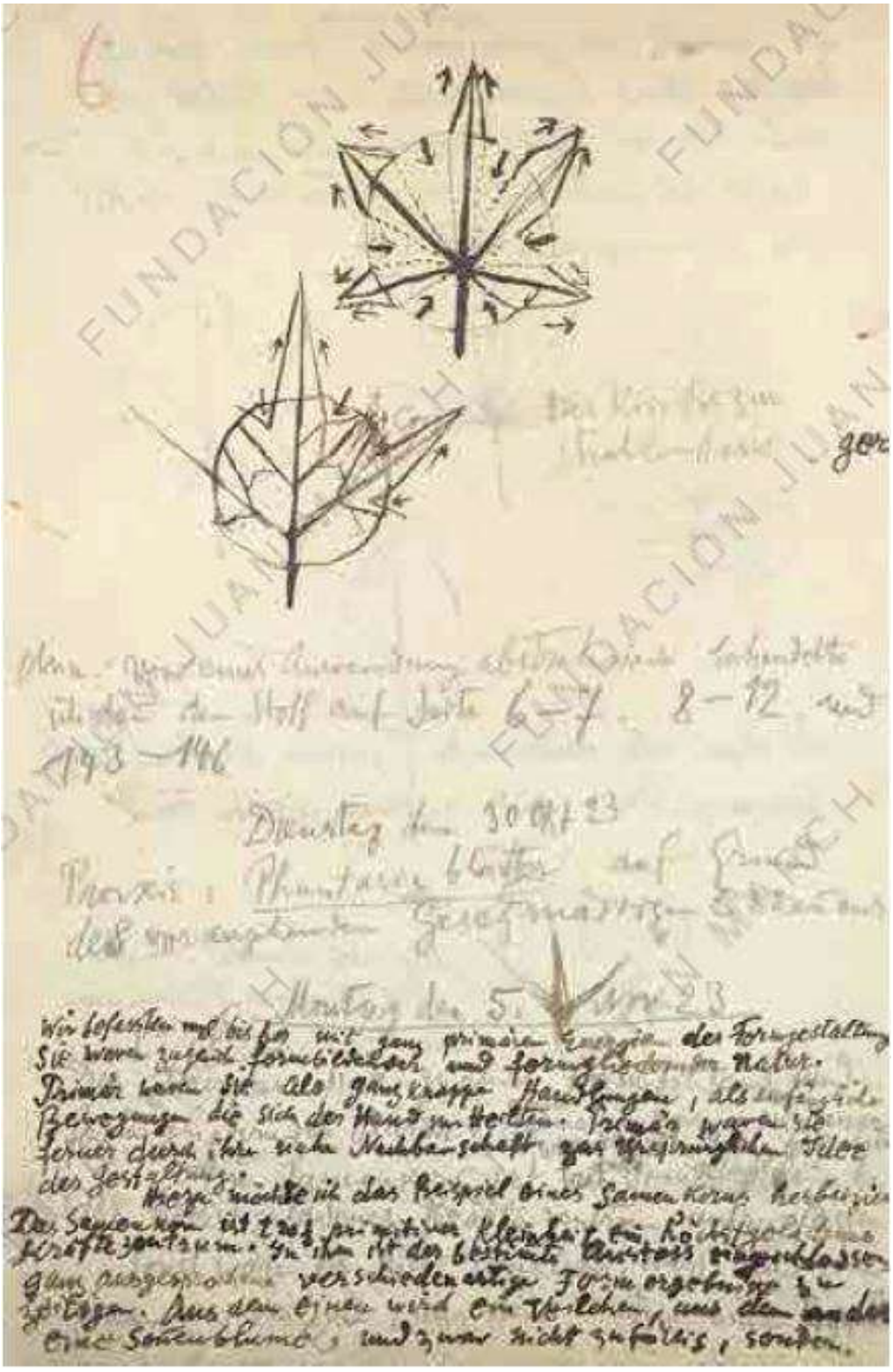
El concepto de "orden primordial" se refiere al orden general de los elementos —punto, línea y plano— y de los medios —línea, claroscuro y color— pictóricos. Como ya hiciera en las lecciones de la *Teoría de la forma pictórica*, a partir de ejemplos ilustrativos tomados de la naturaleza, Klee trata de enseñar a sus alumnos el surgimiento de los elementos pictóricos y las posibilidades de estructuración que conducen a una configuración viva. Así, explica que la estructuración de un organismo determina su forma. La forma es siempre el resultado de un proceso.

Empieza el semestre con un ejercicio que presupone el análisis de la estructuración de las hojas, tal como lo explica en la siguiente lección del 29 de octubre de 1923 [BG I.2/2-7] [Fig. 6]. En este sentido recalca que la forma de la hoja surge a partir de las corrientes de energía que imperan en sus nervios. El origen de la planta es la semilla. Mediante un impulso dinámico brota de ella el tallo a partir del cual se despliegan las hojas y las flores [BG I.2/7-10]. Este proceso se corresponde con los elementos pictóricos, que, mediante el movimiento que parte del punto "estimulado", generan líneas, planos y cuerpos[3].

Como ya hiciera en la *Teoría de la forma pictórica* Klee tematiza los diversos caracteres estructurales. Señala la diferencia entre estructuración individual y dividual (también denominada "estructural"). Habla de estructuración "particular" y estructuración "en masa". La primera se compone de partes diferentes, la última de partes iguales que se repiten [BG I.2/10-19] [Fig. 7]. Las proporciones más elevadas de la estructuración individual caracterizan la forma definitiva, mientras que la estructuración estructural permite la realización.

Como los ejercicios prácticos de los alumnos adolecían de falta de vivacidad, Klee destaca en las lecciones del 27 de noviembre y 4 y 11 de diciembre de 1923 la importancia del movimiento en la configuración: lo que caracteriza a la forma es el camino que lleva hasta ella, la conformación. Para ilustrar esto expone algunos ejemplos concretos de configuración viva: las figuras sonoras de Chladni[4], el movimiento de las olas, el surgimiento de un sonido, el crecimiento de las plantas, las nasas, el curso del río Reuss, la circulación sanguínea y la constitución física del ser humano [BG I.2/21-59]. Con algunos de estos ejemplos tematiza también el carácter activo, medial y pasivo de la estructuración[5]. Muestra que en realidad todo se puede subdividir en partes más pequeñas y, por tanto, puede ser interpretado como estructuración dividual. En consecuencia, los caracteres propios de la estructuración son relativos y dependen del punto de vista del observador. En lo más pequeño

Fundación Juan March

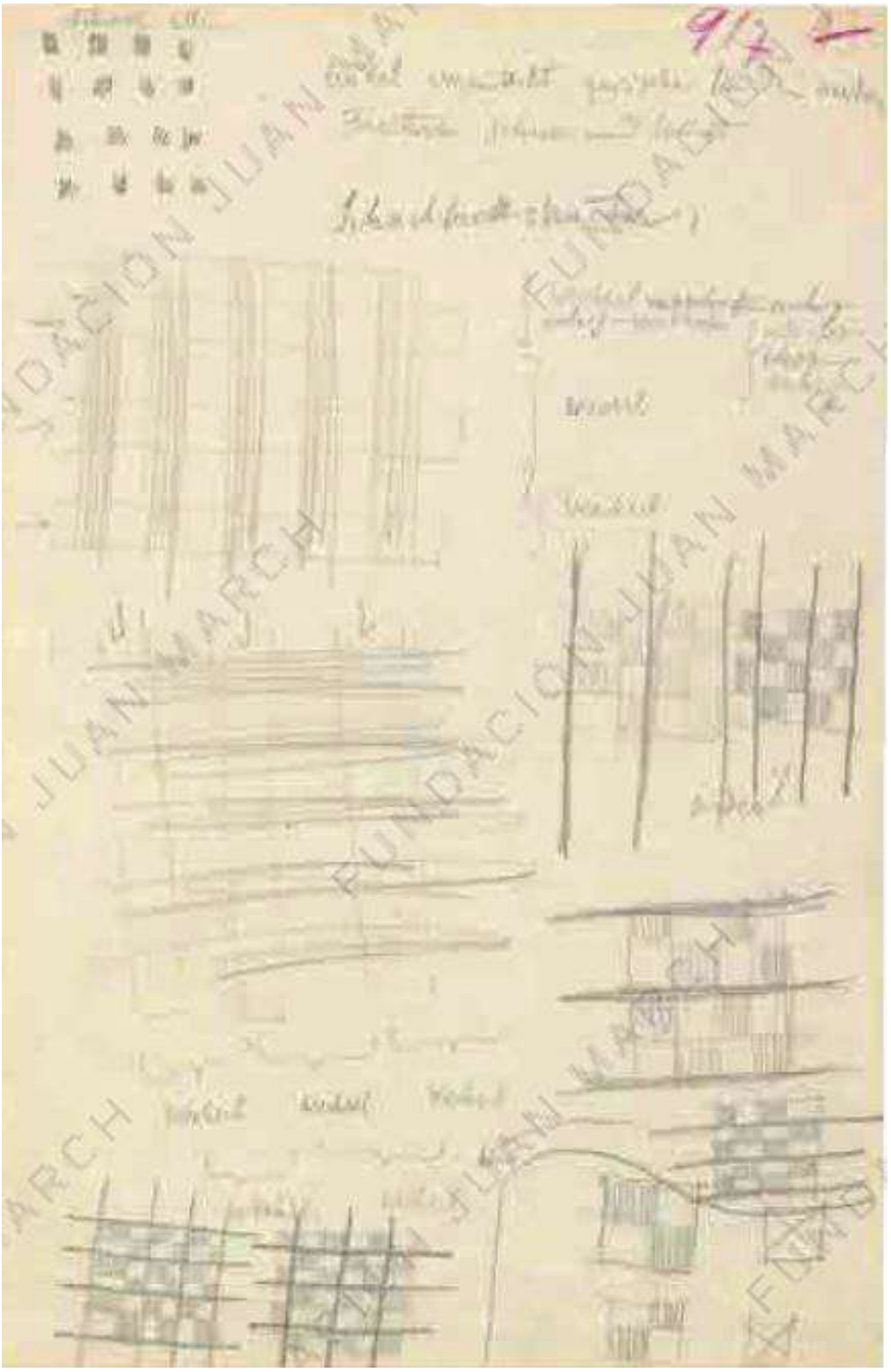


[Fig. 6]

I.2 Orden primordial, BG I.2/7

Tinta, lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
Hoja plegada, p. 2. 22 x 14,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 142]

Fundación Juan March



[Fig. 7]

I.2 Orden primordial, BG I.2/14

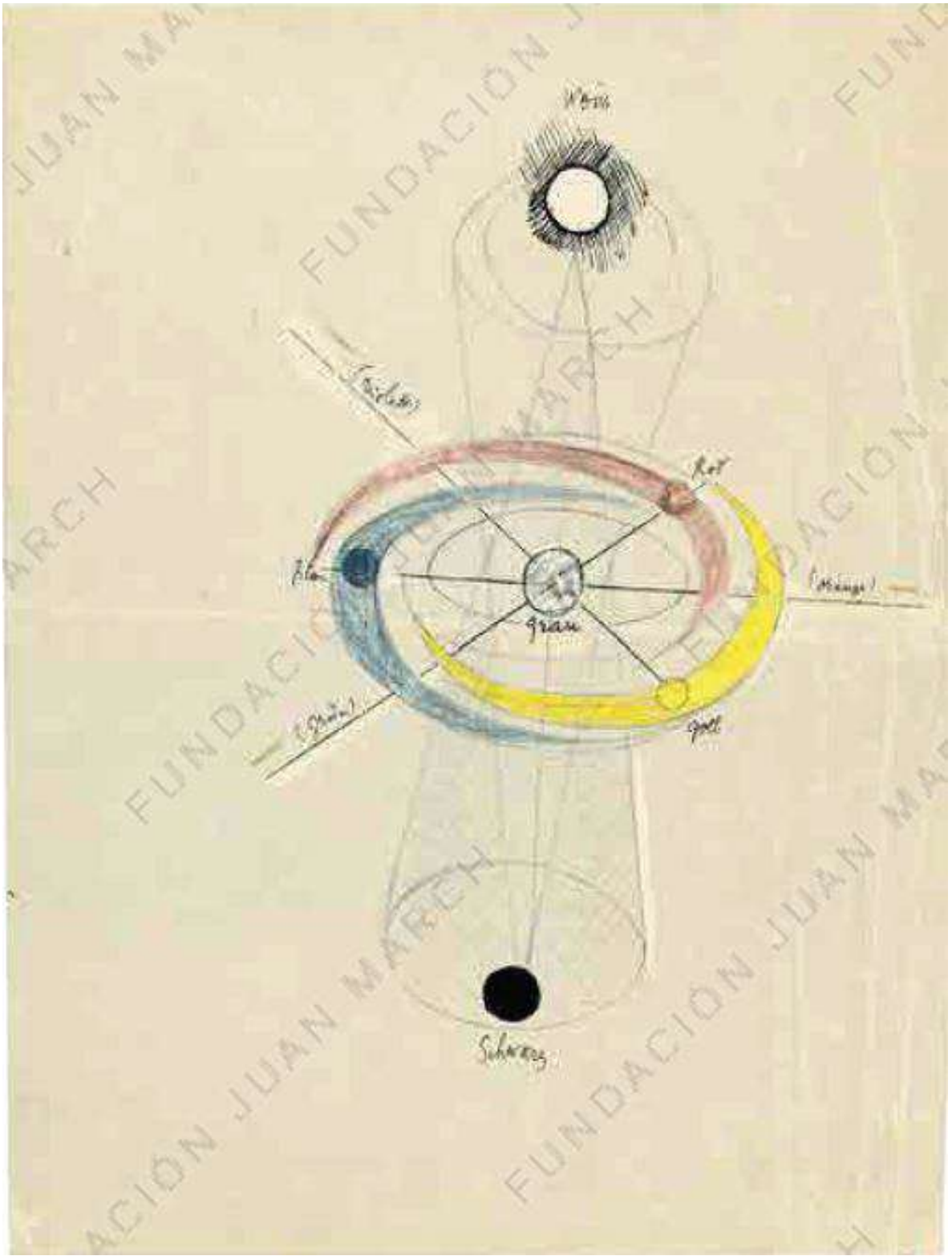
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
Hoja plegada, p. 1. 22 x 14,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 144]

>>
[Fig. 8]

I.2 Orden primordial, BG I.2/156

Tinta, lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
27,5 x 20,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 150]

Fundación Juan March



Fundación Juan March

(microscopia) y en lo más grande (macroscopia) la extensión es infinita. Esto desemboca en el ciclo, donde el movimiento es norma[6] [BG I.2/40-43].

Después de las Navidades, el 8 de enero de 1924[7] Klee compendia en la "teoría elemental de lo creativo" la conclusión más importante del "orden primordial": la relación de la conformación con la forma es un principio. El movimiento es la condición previa de la conformación. "La conformación determina la forma y por tanto está por encima de ella. Por eso la forma nunca ni en ningún lugar [...] debe ser considerada un resultado, un final, sino génesis, devenir [...]". Los distintos tipos de estructuración constituyen el núcleo de la "teoría elemental de la proporción" [BG I.2/77-80].

Tras estas explicaciones sobre la estructuración, que, a diferencia del semestre anterior, trata de ilustrar con numerosos ejemplos concretos tomados de la naturaleza, Klee aplica las conclusiones al ámbito pictórico, ya que "ustedes reclaman demostraciones prácticas. Deben confirmar lo desarrollado y reconocido con pequeños hechos" [BG I.2/80-84]. Subraya que la subdivisión de los medios pictóricos en colores, claroscuro y línea es sólo un recurso provisional, ya que no puede abordar "de golpe" la cuestión en su totalidad. Mientras que los comentarios sobre la línea son relativamente breves, las exposiciones sobre el claroscuro y el color son muy detalladas.

A diferencia del semestre de invierno 1922-23[8], a comienzos de enero de 1924 dedica al claroscuro más de una lección entera [BG I.2/84-106]. Se trataba de ir llenando gradualmente el espacio comprendido entre los polos negro y blanco, si bien Klee indica que esta disposición satisface la "necesidad de orientación a costa de la riqueza" [BG I.2/97]. En las lecciones siguientes se ocupa del orden cromático fundamental y para ello recurre también a notas de clase anteriores, como atestiguan las referencias a páginas de la *Teoría de la forma pictórica*[9] [BG I.2/108].

A continuación aborda el orden de los colores en la esfera, y en este contexto menciona explícitamente la esfera cromática de Philipp Otto Runge [BG I.2/117-151]. En analogía con las direcciones en el globo terráqueo, habla de las posibilidades de movimiento de los colores a lo largo de los meridianos y el ecuador [BG I.2/120 ss.] y aborda las distintas dimensiones de los colores en la esfera: arriba-abajo se corresponde con la exposición a la luz, izquierda-derecha con la temperatura [BG I.2/125-130]. A continuación explica qué consecuencias tiene la adición de blanco y negro para cada uno de los tonos cromáticos concretos y qué forma geométrica correspondería a cada color[10] [BG I.2/131-136]. Mientras que la ordenación de los colores en el círculo desemboca en un equilibrio en el plano, la ordenación tridimensional es crucial para lograr un equilibrio espacial. Por ese motivo Klee da mucha importancia a las descripciones de pares de colores que ocupan posiciones diametralmente opuestas en la esfera [BG I.2/138-151].

Aunque Klee se apoya esencialmente en las teorías del color de Johann Wolfgang von Goethe y de Philipp Otto Runge[11] hay tres círculos cromáticos que atestiguan que también estaba familiarizado con las teorías científicas de Wilhelm Ostwald y Karl Koelsch[12] [Fig. 8]. Es probable que en la página [BG I.2/149] haya plasmado gráficamente la opinión difundida por Goethe de que los colores habrían surgido de la luz y la oscuridad[13]. Finalmente, Klee presenta en dos hojas el orden de los pigmentos en la paleta [BG I.2/160 ss.]. Se trata de un esquema con el cual trata de ilustrar la relación que mantienen las pinturas de tubo con el blanco y el negro respectivamente. F. E.

Fundación Juan March

1 Con esta numeración y datación conectan las notas de la *Mecánica pictórica* que Klee expone en un primer momento como capítulo II.21 y después situará más adelante. Cf. pp.112-117 de este catálogo.
2 Cf. *I.4 Estructuración*, pp. 62-67.
3 En BG I.2/7 remite a la *Teoría de la forma pictórica*, donde había descrito el surgimiento de los elementos pictóricos y los caracteres activo, medial y pasivo de la estructuración [BF/8-14 y BF/146-149].
4 BG I.2/21; se trata de un experimento ideado por el físico y astrónomo Ernst Florens Friedrich Chladni. Las figuras sonoras de Chladni surgen al hacer vibrar con un arco de violín una plancha espolvoreada con arena fina. La vibración hace que la materia alcance una cierta oscilación rítmica conforme a la cual la arena adopta su correspondiente forma y disposición rítmica.
5 Cf. también BF/82-97.
6 Sobre la estructuración y la importancia del movimiento en las clases cf. F. Eggelhöfer 2012, pp. 108-134 y 170-219.
7 Klee escribe en realidad "martes, 9 de enero del 24" pero en el año 1924 el martes correspondía al 8 de enero.
8 En la *Teoría de la forma pictórica* empieza exponiendo directamente el orden de los colores y el ejemplo del arco iris, cf. BF/156. Para un análisis más detallado del claroscuro en las clases cf. M. Keller Tschirren, *Dreieck, Kreis, Kugel, Farbenordnungen im Unterricht von Paul Klee am Bauhaus*. Berna, 2012. Tesis doctoral, pp. 60-70 (en adelante, Keller Tschirren 2012).
9 El 22 de enero leyó las páginas BF/156-169, el 29 de enero BF/170-183 y el 5 de febrero recurrirá todavía a las páginas BF/183-187 para, a continuación, explicar el orden cromático en el espacio.
10 A diferencia de Wassily Kandinsky, que asignaba a los colores primarios una determinada forma geométrica a partir de sus efectos psicológicos —cuadrado rojo, triángulo amarillo y círculo azul—, Klee determina las formas investigando con qué rapidez pierde su carácter un color concreto, es decir, qué tamaño tiene el ámbito en que se despliega. Cf. al respecto W. Kandinsky, *Über das Gestige in der Kunst*. Múnich: Piper, 1912, p. 53, e ID., "Farbkurs und Seminar", en *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923* (ed. Staatliches Bauhaus Weimar, Karl Nierendorf). Weimar; Múnich: Bauhaus, 1923 (en adelante, Bauhaus 1923).
11 Cf. BF/165 y BG I.2/164.
12 BG I.2/165-167. Ya en 1920 Klee había expresado en un artículo de periódico sus serias reservas frente a la teoría del color del químico Wilhelm Ostwald. Cf. Paul Klee, "Die Farbe als Wissenschaft", en *Das Werk. Mitteilungen des Deutschen Werkbundes*, número especial dedicado al color (octubre 1920), p. 8.
13 Cf. al respecto Keller Tschirren 2012, pp. 56-58.

Fundación Juan March

I.3 Orden especial

El *Orden especial* comprende 209 páginas, en su mayoría sin fechar, y no constituye un manuscrito de clase unitario. Sólo hay cuatro hojas fechadas: 1 de febrero de 1927 [BG I.3/63], 15 de marzo de 1927 [BG I.3/130], una hoja con la anotación 12.1928 [BG I.3/73] y otra con el año 1930 [BG I.3/23]. Hay algunas páginas numeradas correlativamente que probablemente sean del año 1927 [BG I.3/60-69 y BG I.3/129-137]. Los planes de clase BG A/4 y BG A/6, en los que se consignan como contenidos el *Orden primordial*, la *Estructuración* y la *Mecánica pictórica*, permiten dar por sentado que Klee enseñó por vez primera el *Orden especial* en Dessau[1].

Tras la introducción "primordial" a la *Configuración pictórica*, Paul Klee explica, en una presentación sin fechar del capítulo *Orden especial*, qué se debe entender como configuración viva: "La configuración debe estar ligada al concepto de movimiento. En el caso primordial, la movilidad termina en reposo fijo. [...] Una vez erigida, toda la «construcción» de los medios de configuración es inamovible, invariable, única. De ahí el término primordial. No se puede decir: vamos a hacerlo de nuevo de manera diferente o mejor. Aquí la perfección es absoluta. Por eso la auténtica configuración en movimiento vivo tiene que separarse del orden primordial y tomar cada vez uno o más órganos de aquel organismo y reordenarlos entre sí hasta alcanzar la perfección orgánica. Las posibilidades llegan, más allá de la multiplicidad, a la infinita variabilidad" [BG I.3/5].

A lo largo de seis apartados muestra, sobre todo a partir de ejemplos cromáticos, cuáles son los procedimientos que permiten lograr una configuración viva [Fig. 9].

I.3a Limitación de los medios [BG I.3/7-35]

Con el término "limitación" se tematizan diversos aspectos que deben conducir a un empleo claro y reflexivo del color[2]. Como ya expusiera Klee en el *Orden primordial*, en la configuración cromática siempre se requiere un equilibrio. Se trata por tanto de compensar la polaridad que existe por principio entre los elementos concretos. Klee distingue entre una polaridad fundamental —la oposición que va de polo a polo entre el negro y el blanco— y una polaridad secundaria —oposición no polar entre el gris claro y el gris oscuro— y a continuación las explica también a partir de ejemplos cromáticos [BG I.3/15-29] [Fig. 10]. Aborda en un primer momento la cuestión de "qué" es lo que hay que limitar para pasar a continuación al "cómo" puede llevarse a cabo. El objetivo de la configuración tiene que ser emplear los medios pictóricos de la manera más parca y eficiente posible, es decir, de forma económica [BG I.3/31]. Klee formula para ello la siguiente norma: "Allí donde planos parciales colisionan linealmente, hace falta un cambio de medio. Allí donde planos parciales se tocan en un punto, no hace falta cambiar de medio. Por supuesto, tampoco es necesario cambiar allí donde los planos parciales no se tocan" [BG I.3/34].

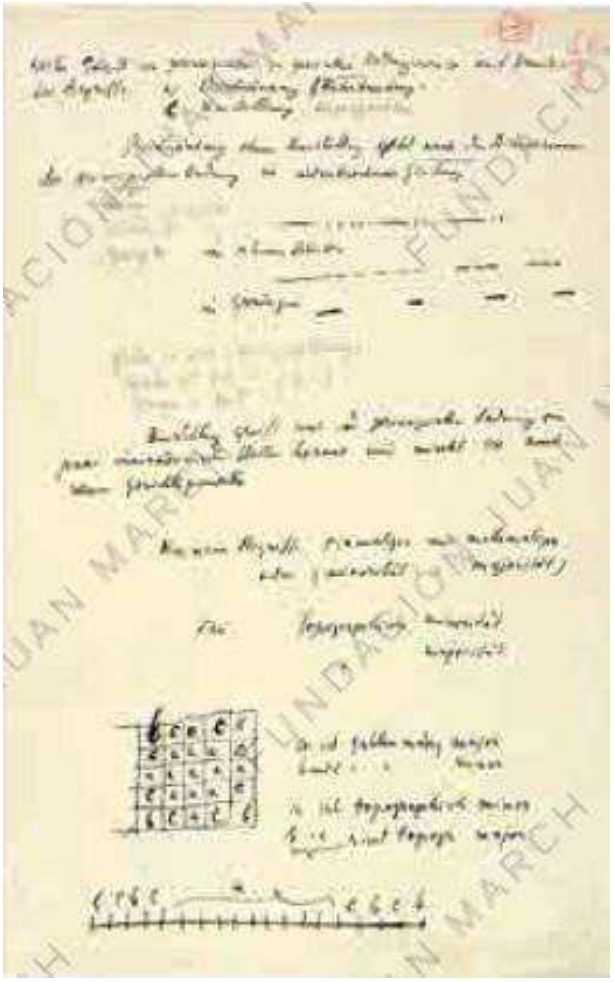
I.3b Tipos de movimiento o grados de la limitación [BG I.3/36-39]

Klee explica la expresión "tipos de movimiento" como configuración en claroscuro del recorrido entre el negro y el blanco, y para ello utiliza los verbos "deslizarse", "caminar" y "saltar". Subdivide "deslizarse" en un "deslizarse puro" y un "deslizarse tosco", siendo el primero una esfumatura continua del blanco al negro, mientras que el segundo se caracteriza por un gran número de fases intermedias diferenciables entre sí. Klee describe estos estados como "gaseoso" y "fluido" respectivamente. El siguiente nivel de limitación es el "caminar", que se puede equiparar con un estado sólido y cuya plasmación pictórica requiere una cantidad media de tonos diversos. Con un número reducido de colores diferentes se puede representar un "brincar", que simboliza ya un estado sólido, cuando no incluso duro. Finalmente, para representar "saltar" y "estar parado", cuyo carácter define de "sólido" a "duro", sólo hacen falta dos tonos cromáticos diferentes o un solo color, respectivamente.

I.3c maior – minor [BG I.3/40-71]

En el tercer apartado Klee trata la cuestión de la cantidad de color en la configuración pictórica. En este contexto, de forma similar a como ya hiciera con la limitación de los medios, distingue entre una "cantidad de la extensión de la dimensión o del número" y una "cantidad de la extensión y

Fundación Juan March



[Fig. 9]

I.3 Orden especial, BG I.3/3

Tinta y lápiz de grafito sobre papel
Hoja plegada, p. 1. 33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Fig. 10]

I.3 Orden especial, BG I.3/22

Tinta sobre papel
43 x 33 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

de la localización de la característica y del número" [BG I.3/40].

Klee denomina "maior" a aquello que se presenta en mayor cantidad en cuanto a superficie o número y "minor" a la cantidad menor. Por lo que parece, también utilizó durante un tiempo las expresiones "norma" y "anorma" pero más tarde prefirió recurrir a los conceptos "maior" y "minor"[3] [BG I.3/41].

I.3d Tipos de reproducción [BG I.3/72-104]

En esta sección Klee señala que la reproducción de motivos o elementos concretos puede desembocar en nuevas combinaciones fascinantes. Toma para ello los procedimientos básicos de la geometría: traslación, reflejo o giro[4]. Después de explicar el principio a partir del ejemplo de un patrón sencillo en el cuadrado, el triángulo o el círculo (por ejemplo, una simple línea, un punto o cualquier patrón de líneas) [BG I.3/72-83] ahonda en sus explicaciones ilustrándolas con ejemplos cromáticos. En este contexto da especial importancia a la sustitución de los colores por sus tonos complementarios al ir efectuando acciones concretas[5] [BG I.3/84-101] [Fig. 11].

I.3e Dirección del movimiento [BG I.3/105-141]

Otro punto crucial de la teoría del *Orden especial* de Klee consiste en la configuración del movimiento. Ya había planteado este tema por vez primera en la lección del 3 de abril de 1922 [BF/126-145]. A partir de la observación de que una flecha presenta en todo momento una dirección inequívoca —independientemente de que alcance a alguien (activo) o de que alguien o algo sea alcanzado por ella (pasivo) [BG I.3/109]— explica cómo se puede representar clara e inequívocamente un "movimiento dirigido de forma patente": partiendo de un fundamento de color, una base "maior", se puede estimular el comienzo de la acción mediante una mínima modificación cromática, que, a continuación, al ser intensificada de forma continua, conduciría a un "punto culminante"[6].

I.3f Dimensión, peso y sus movimientos [BG I.3/158-209]

En el apartado siguiente Klee retoma un tema que ya había abordado en la *Teoría de la forma pictórica*: el aspecto del peso de los colores y, ligado a él, la cuestión del equilibrio en la configuración [BF/34-43]. En el *Orden especial* trata este tema sobre todo referido al claroscuro. Explica las interrelaciones entre una expansión o un estrechamiento del plano y las correspondientes modificaciones en la densidad de las partes. Esto se puede conseguir mediante distintos tipos de progresión: mediante la "progresión cardinal" (1, 2, 4, 8, 16, etc...) o mediante la serie de los números enteros (1, 2, 3, 4, 5, etc...) [BG I.3/184-198]. M. K.

1 Cf. al respecto los apuntes de Anni o Josef Albers, Hannes Beckmann, Hilde Cieluszek(-Reindl), Alma Else Engemann, Petra Petitpierre, Hajo Rose, Reinhold Rossig y Fritz Winter. Todos ellos asistieron a las clases de Klee entre 1927 y 1930.

2 Cf. también Keller Tschirren 2012, pp.119-126.

3 Klee recomendaba dar preferencia a la "terminología sana", es decir,"maior – minor", frente a la patológica "anormal". Cf. al respecto Osamu Okuda, "«Exzentrisches Zentrum». Paul Klee als Lehrer", en *Paul Klee: die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus* [cat. expo., Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, 14 mayo-30 julio 2000]. Berna: Benteli, 2000, pp. 214-245. Sobre la oposición norma-anorma en las clases de Klee cf. también Rosella Savelli, "Planimetrische Gestaltung", ibíd. pp. 163 ss., y Keller Tschirren 2012, pp. 126-128.

4 De este modo recurre a principios configuradores que se utilizaban sobre todo en el arte ornamental. El libro de Owen Jones publicado en 1856 *The Grammar of Ornament* estaba disponible en la biblioteca de la Bauhaus traducido al alemán, cf. *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1933* (ed. Volker Wahl). Colonia; Weimar; Viena: Böhlau Verlag, 2009, p. 155.

5 Cf. también al respecto Susanne Friedli, "Specielle Ordnung", en *Paul Klee: die Kunst des Sichtbarmachens*, cit., pp. 69-74, aquí p. 71; y Keller Tschirren 2012, pp.128-135.

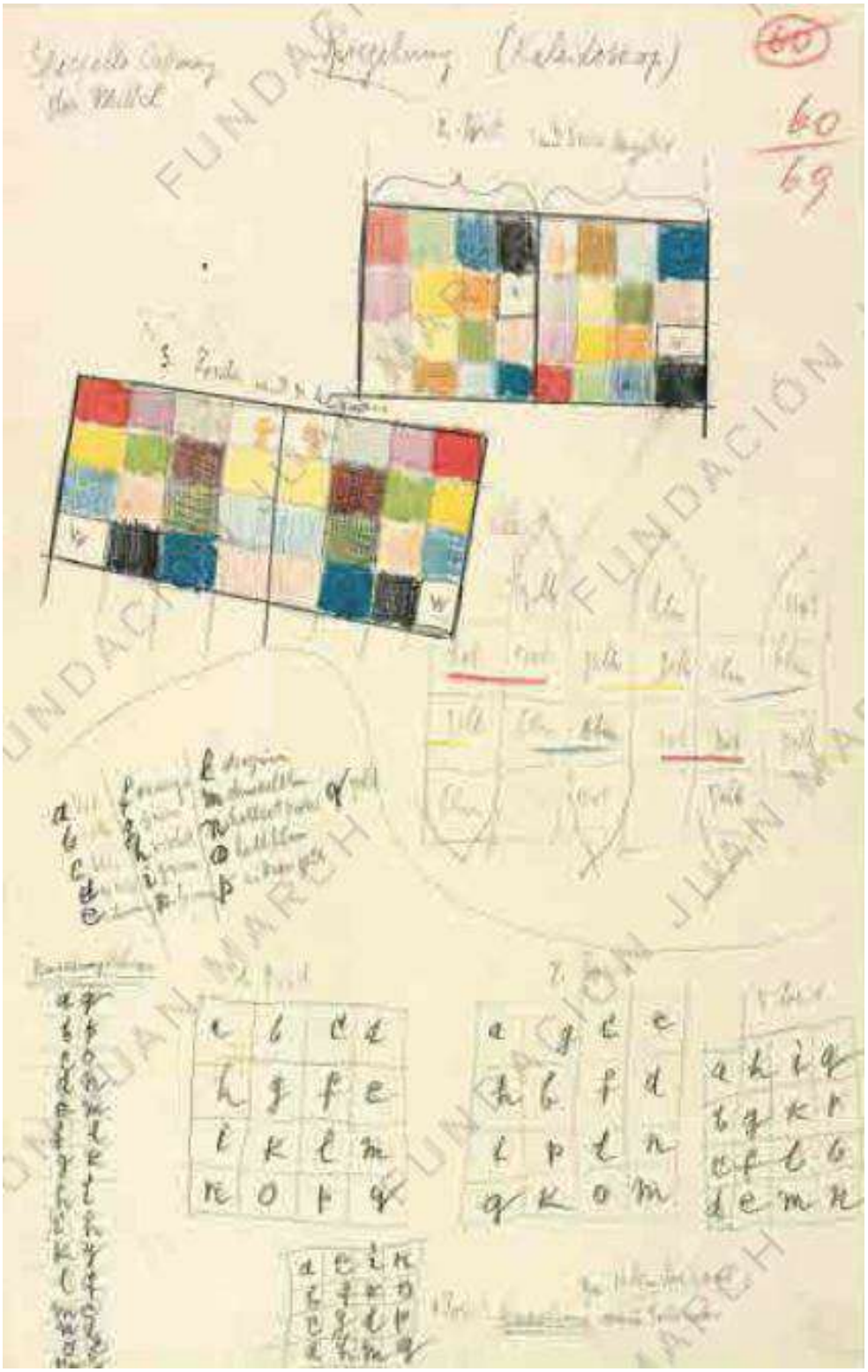
6 Cf. también Keller Tschirren 2012, pp. 135-137.

Fundación Juan March

[Fig. 11]

I.3 Orden especial, BG I.3/94

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
Hoja plegada, p. 3. 33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 153]



Fundación Juan March

I.4 Estructuración

El capítulo *Estructuración* comprende 278 páginas sin fechar que no constituyen un manuscrito de clase unitario. El material está ordenado conforme al índice del capítulo redactado por Klee [BG I.4/2] [Fig. 12], que agrupó las notas de los diferentes apartados en carpetas. El material es muy heterogéneo, está redactado en distintos tipos de papel con pluma, lápiz de grafito y lápiz de color. Da la impresión de que Klee trató algunos puntos temáticos centrales en distintos momentos, generando varias versiones. Hay dos legajos de 24 y 21 páginas respectivamente que están dentro de carpetas con las inscripciones "Estructuración 2 Rítmica Material más antiguo" y "Estructuración Papelera purgatoria". Por lo que parece, se trata de material que Klee fue clasificando durante el periodo de actividad docente[1].

El análisis de los apuntes de sus alumnos permite establecer que a partir de 1926 dedicó un capítulo propio a la teoría de la estructuración[2]. Ya la menciona en un plan de clase del semestre de invierno 1924-25, pero no expone entonces los temas correspondientes a los apartados [BG A/22]. Los manuscritos de sus alumnos atestiguan con toda seguridad que Klee impartió el capítulo *Estructuración* con sus correspondientes apartados en esa forma durante el semestre de invierno 1929-30[3].

En *I.4 Estructuración* Klee habla de la relación y la importancia de los miembros concretos de un organismo o, en el ámbito pictórico, la relación y la importancia de los elementos concretos de una composición. Investiga la disposición y el carácter propio de la estructuración de un todo, descomponiéndolo en sus elementos concretos y analizando su interrelación. De este modo pretendía mostrar a sus alumnos diversas posibilidades de configuración[4].

I.4α Relaciones espaciales de los elementos [BG I.4/3-18]

En el primer apartado, también denominado "Estructuración (a modo de introducción)" se analizan los "elementos primigenios" de la configuración. Klee distingue entre punto, línea, plano y cuerpo como "entes elementales" de primero, segundo y tercer grado, respectivamente de una, dos o tres dimensiones. Existen tres posibles relaciones recíprocas entre las formas: ningún contacto, contacto en el punto ("contacto adimensional"), contacto en la línea ("contacto unidimensional"), contacto en el plano ("contacto bidimensional") o contacto en el espacio (penetración de cuerpos) [BG I.4/6-14] [Fig. 13].

En la versión más antigua, redactada en papel ya amarillento, Klee muestra paralelismos entre el proceso pictórico —contacto, desplazamiento y penetración— y los procesos de creación de forma en la naturaleza como, por ejemplo, la división celular o la estructuración tectónica [BG I.4/16-18].

I.4a Rítmica [BG I.4/19-72] [Fig. 14]

La carpeta "4a Rítmica" guarda 56 páginas, entre ellas también la carpeta "Rítmica Material más antiguo". Además de los "ritmos culturales" en música[5] [BG I.4/26-29], Klee ofrece también algunos ejemplos de "ritmos en la naturaleza" (estaciones, alternancia día-noche, ciclo lunar) y de "ritmos humanos" (respiración, latido cardíaco o marcha) [BG I.4/22-25]. Se trata de ejemplos que ya ha presentado antes[6] y que explica aquí con menos detalle[7].

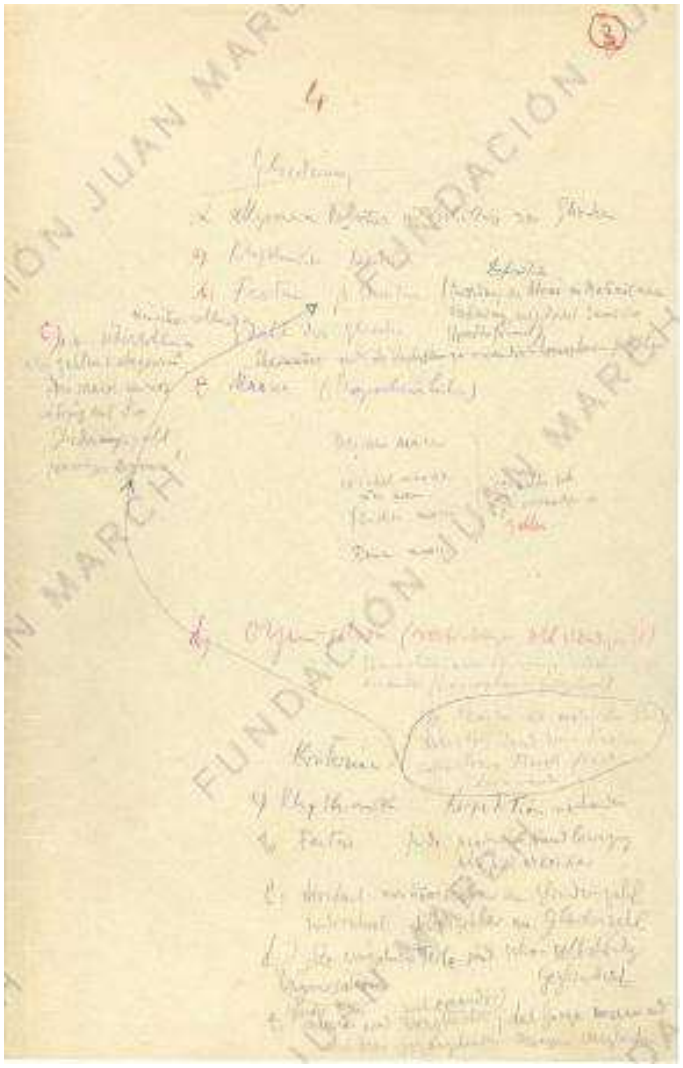
Los diversos ritmos y compases también se representan de forma esquemática-lineal o en el plano. Para plasmar el ritmo en el plano Klee se sirve de la representación de un ajedrezado[8] de diversos colores [BG I.4/30-46].

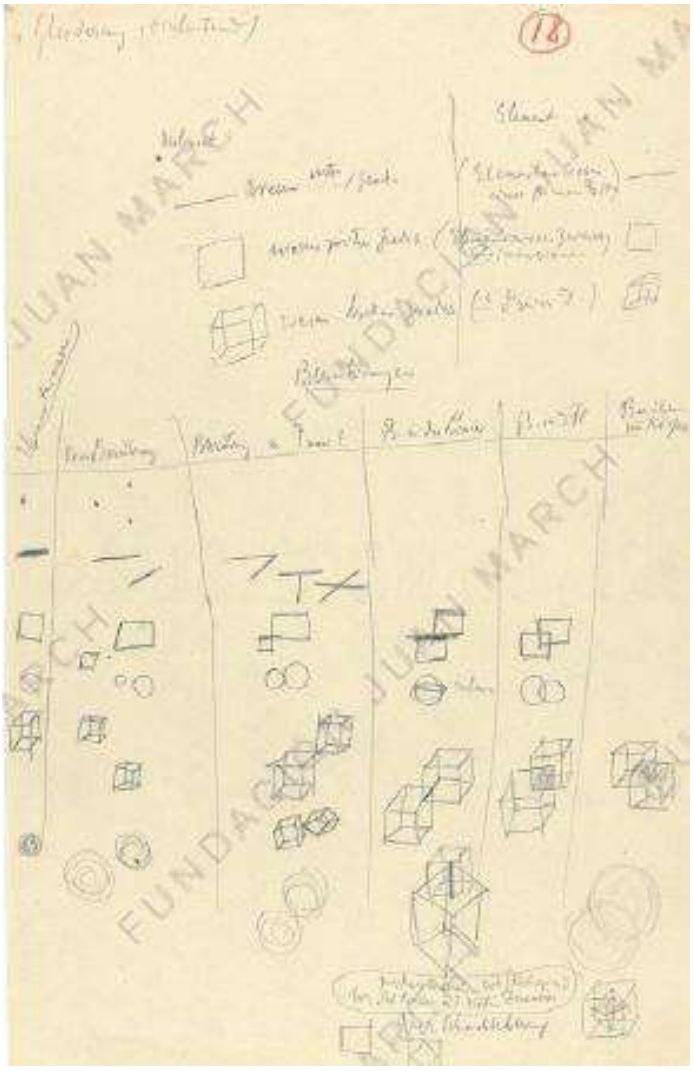
En la carpeta "material más antiguo" [BG I.4/47-72] encontramos sobre todo apuntes que redacta por segunda vez de forma casi idéntica, como, por ejemplo, las notas referentes a los ritmos de la naturaleza[9] o a la estructuración del ser humano[10]. En la versión más antigua Klee profundiza más en la diferencia entre los dos tipos de estructuración, que son tema de los siguientes apartados: "Estructura: la cuestión de la estructuración de la materia tanto natural como dada de cualquier otra forma", y "Factura: la cuestión del rastro de los movimientos concretos de la mano" [BG I.4/56].

I.4b Factura [BG I.4/74-88]

Por "factura" entiende Klee "cuando una unidad de la estructuración dividual coincide con una acción de la mano, p. ej., piedra a piedra" [BG I.4/77]. En otras palabras, el surgimiento acuña la factura. Klee

Fundación Juan March





[Fig. 12]

I.4 Estructuración, BG I.4/2

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
Carpeta. 33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Fig. 13]

I.4 Estructuración, BG I.4/11

Lápiz de grafito sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

menciona como ejemplos las huellas de pasos en la nieve o las huellas del trabajo en la madera o en la piedra [BG I.4/78 ss.]. Denomina "ritmos facturales" los rastros del lápiz que se corresponden con la anotación de distintos tipos de compás que un director de orquesta marca en el aire con su batuta[11] [BG I.4/80-88].

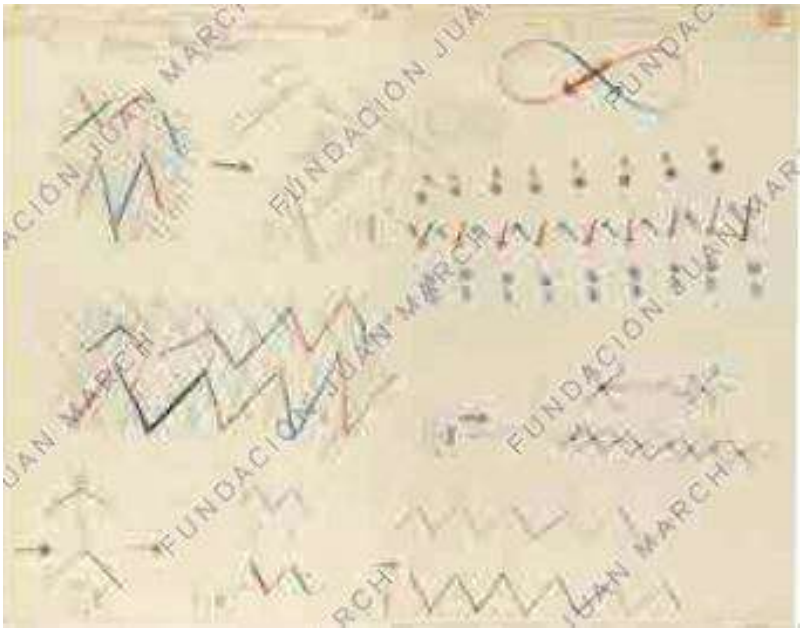
Se da por sentado que Klee toma el concepto de "factura" de László Moholy-Nagy[12]. Su definición de "factura" como un "precipitado perceptible sensorialmente (el efecto) del proceso de la obra, que se muestra en cada elaboración del material"[13], coincide en buena medida con el modo en que Klee concibe la factura como "huella del surgimiento". En ella se puede leer el proceso, es decir, la génesis de la obra.

I. 4β Estructura [BG I.4/75 ss.]

En la carpeta "4b Factura" hay también algunas notas sobre la estructura. A diferencia del concepto de "factura", que Klee entiende como la estructuración activa que actúa, llama "estructura" a la estructuración pasiva, padecida. En el índice de *I.4 Estructuración* da la siguiente definición de estructura: "disposición de los átomos en la molécula de un compuesto, expresada mediante la fórmula estructural"; se trata de una "estructuración material" (cf. BG I.4/2). Klee expone en parte los mismos ejemplos que también menciona en el *Orden primordial*: la estructura de un muro, de un panal, de las escamas de un pez o de un tablero de ajedrez[14]. La estructura es una conformación material y se caracteriza por la repetición de una unidad; por tanto, supone siempre una estructuración dividual. Moholy-Nagy también definía la estructura como "el tipo de disposición inalterable de la constitución material", aunque sin mencionar el carácter repetitivo[15].

I.4c Número de miembros/Categorías numéricas [BG I.4/89-120]

En este apartado Klee explica los caracteres de las diversas estructuraciones que ya había tratado antes. El capítulo empieza con la diferenciación entre un número "inabarcable" o "abarcable" de miembros. A partir de algunos ejemplos, Klee aclara la diferencia entre el registro óptico de



[Fig. 14]

I.4 Estructuración, BG I.4/25

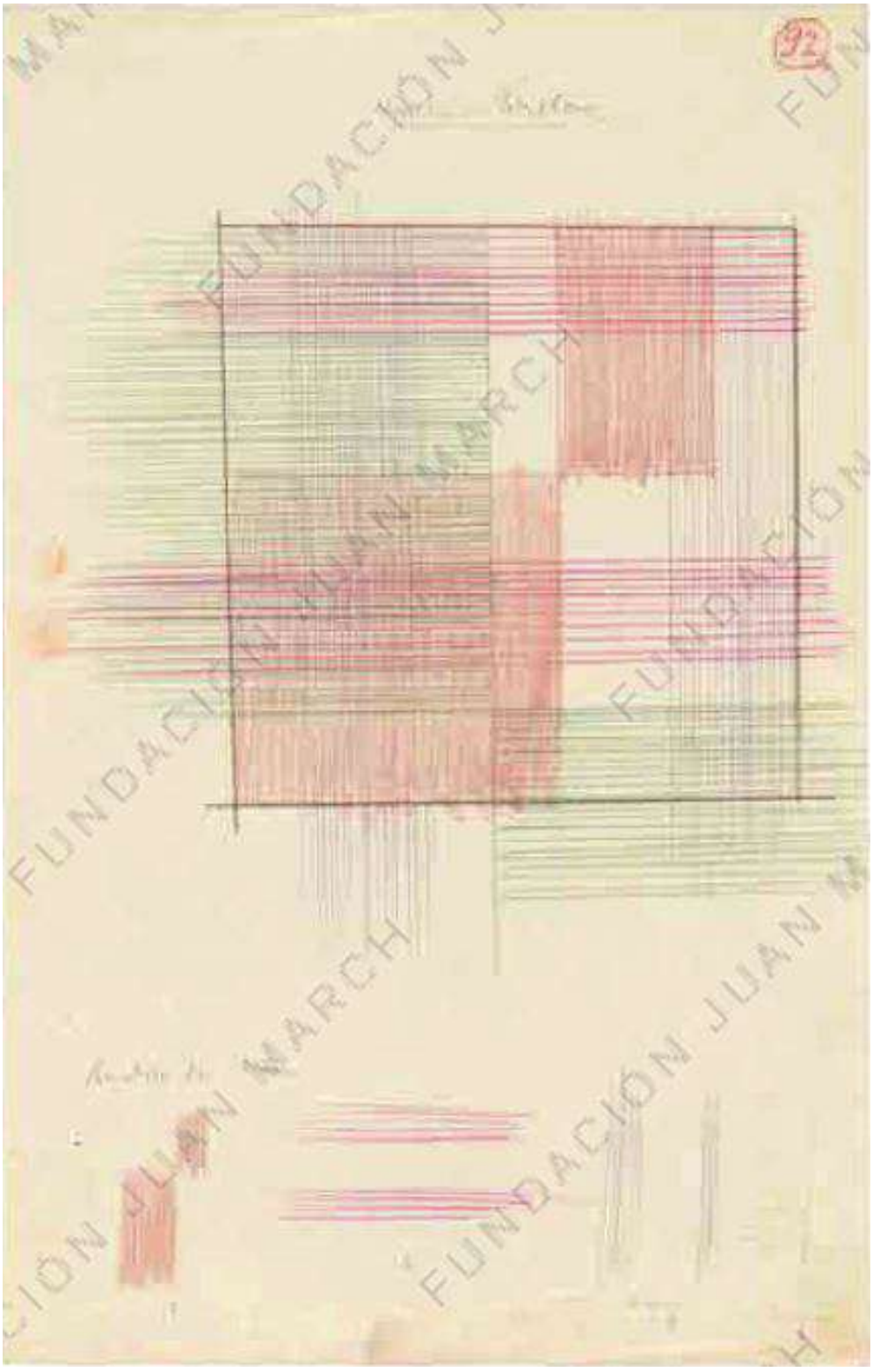
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
Hoja plegada, pp. 2 y 3. 33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 156]

Fundación Juan March

[Fig. 15]

I.4 Estructuración, BG I.4/129

Lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna



Fundación Juan March

un número como cifra o como retícula de puntos. Para establecer el grado de perceptibilidad óptica utiliza como criterio la posibilidad de percibir la eliminación o adición de un elemento [BG I.4/90-94]. Diferencia así la estructuración dividual de la individual; para ello emplea también los adjetivos "maior" y "minor"[16]. Con la expresión "aportaciones naturales" Klee se refiere a la relatividad del carácter propio de la estructuración. El carácter "dividual" o "individual" cambia según se adopte un punto de vista microscópico o macroscópico. Klee pone como ejemplo las unidades temporales, la literatura o la novela [BG I.4/95-100]. Al final de este apartado se combinan los dos tipos de estructuración en síntesis abstractas [BG I.4/107-120].

Klee ya había tratado antes los caracteres de la estructuración. En las lecciones de la *Teoría de la forma pictórica* hablaba de caracteres de estructuración "estructurales" o "dividuales" y "composicionales" o "individuales"[17]. Con estos términos denomina las posibilidades de representación de diferentes ritmos. Una estructuración "estructural" o "dividual" significa que los miembros concretos que la integran son idénticos y se repiten. Es "composicional" o "individual" aquella estructuración que se compone de partes necesarias para el funcionamiento del organismo como un todo.

En el *Orden primordial* encontramos los conceptos "carácter de la singularidad" o de la "estructuración peculiar"; con ellos se corresponde el calificativo "individual" o "composicional". Al "carácter de la pluralidad" o "estructuración en masa" le corresponde el calificativo "estructural" o "dividual"[18]. En lugar de añadir más explicaciones sobre este tema, Klee remite a las páginas 42 a 48 de la *Teoría de la forma pictórica*, con las notas de clase del 16 de enero de 1922 sobre el "carácter composicional y estructural" de series numéricas abstractas[19].

I.4d Teoría de la organización [BG I.4/121-155]

En las 31 páginas de la "Teoría de la organización" Klee diferencia la organización homófona o polífona del plano. La estructuración del plano es homófona —de una sola voz— cuando tiene lugar en un solo nivel. Entonces las partes concretas se ordenan para formar un todo. Y es polífona —de varias voces— cuando existe una estructuración en varios niveles superpuestos. Esta organización es más complicada. Ambos caracteres se complementan con el empleo de colores yuxtapuestos (homófono) o superpuestos (polífono) en un plano [BG I.4/125-149] [Fig. 15]. Con "polifonía lineal activa" Klee describe varios constructos de líneas superpuestos [BG I.4/151-154].

I.4e Teoría de la proporción [BG I.4/155-251]

En la "Teoría de la proporción" Klee analiza la relación mensurable de líneas y planos: la sección áurea de un segmento rectilíneo, la progresión, las medidas angulares de diversas formas geométricas [BG I.4/156-168]. Con el teorema de Pitágoras muestra que en todos los triángulos rectángulos la suma de las áreas de los cuadrados de los catetos es igual al área del cuadrado de la hipotenusa [BG I.4/169-173]. Analiza las proporciones del perímetro, de los ángulos y de la superficie de triángulo, cuadrado y círculo, así como de las diversas formas elementales entre sí [BG I.4/174-217]. Klee dedica algunas páginas a la cuadratura del círculo. Se trata de un problema clásico de geometría, que consiste en construir, a través de muchos pasos, un cuadrado de igual área que un círculo. Aborda también la rectificación de la circunferencia, es decir, la construcción de un segmento rectilíneo que se corresponde con el perímetro de la circunferencia. Círculo, cuadrado y triángulo deben tener el mismo perímetro y área y luego deben combinarse entre sí [BG I.4/219-245]. A lo largo de cinco páginas Klee muestra distintas divisiones armónicas de planos y segmentos rectilíneos[20] [BG I.4/246-250].

Papelera purgatoria [BG I.4/251-277]

El material que contiene esta carpeta es heterogéneo; también hay algunas notas con la misma caligrafía y el mismo papel en la carpeta "Rítmica Material más antiguo". Por lo que respecta al contenido, trata de los caracteres de estructuración dividuales e individuales.
F. E.

Fundación Juan March

1 Cf. al respecto los comentarios online a I.4.

2 Cf. los apuntes de Helene Schmidt-Nonne, "II. Semester Vorkurs Dessau Bortoluzzi, 1926/27". Por lo que parece Schmidt-Nonne copió los apuntes de Alfredo Bortoluzzi. También aparece un capítulo con el título *Estructuración* en los manuscritos de Anni Albers, Hannes Beckmann, Reinhold Rossig, Hilde Cieluszek(-Reindl) y Margit Kallin(-Fischer). Cf. también las anotaciones de Klee en su agenda de 1926, en: P. Klee, *Briefe an die Familie* (ed. Felix Klee). Colonia: Dumont, 1979, vol. 2, pp. 1021 ss.

3 Cf. los manuscritos de Hilde Cieluszek(-Reindl), Hannes Beckmann, Reinhold Rossig. En cualquier caso el capítulo "β Estructura" conecta directamente con "α relaciones espaciales de los elementos". Por el contrario, apuntes de los años 1927 y 1928 exponen sólo parte de los temas tratados. Cf. el manuscrito de Arieh Sharon de mayo-junio de 1927, semestre de invierno 1926-27: dividual-individual (número de miembros) factura-estructura y rítmica; el manuscrito de Erich Comeriner del 5-12.12.1927, semestre de invierno 1927-28: Rítmica, dividual-individual (número de miembros) y factura-estructura; el manuscrito de Fritz Winter del 21.5.1928, semestre de verano 1928: Relación de los miembros, rítmica y homofonía-polifonía (teoría de la organización); el manuscrito de Margarete Leischner, semestre de verano 1928: Relación de los miembros, rítmica.

4 Sobre la estructuración cf. Eggelhöfer 2012, pp. 108-134.

5 Klee ya se había pronunciado sobre el ritmo y el compás en el "ámbito musical" el 16.1.1922 [BF/51-57]. Sobre la música en las clases de Klee cf. M. Keller Tschirren, *Rhythmus und Polyphonie. Musikalische Strukturen im Unterricht und im Werk von Paul Klee 1920-1932*. Tesina de licenciatura. Copia en el archivo del Zentrum Paul Klee, Berna, 2008, pp. 39-76, y Régine Bonnefoit, "Paul Klee und die 'Kunst des Sichtbarmachens' von Musik", *Archiv für Musikwissenschaft*, 65, 2 (2008), pp. 122-151.

6 Cf. "material más antiguo" [BG I.4/48-50].

7 En varios pasajes que hablan de rítmica Klee se refiere al texto de Theodor Billroth *Wer ist musikalisch?* Como excepción, Klee añadió la referencia a la fuente escribiendo el nombre "Billroth" en sus notas. Respecto a BG I.4/20 cf. Wolfgang Kersten, "Das Problem «Rhythmus» bei Paul Klee", en Barbara Naumann (ed.), *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*. Wurzburgo: Königshausen & Neumann, 2005, p. 257, y Theodor Billroth, *Wer ist musikalisch?* (ed. Eduard Hanslick). Berlín: Gebr. Paetel, 1896, p. 43; respecto a BG I.4/24 ss. cf. R. Bonnefoit, *Die Linientheorien von Paul Klee*. Petersberg: Imhof, 2009, p. 163.

8 Teuber señala la existencia de relaciones entre el ajedrezado de Klee y los experimentos del tablero de ajedrez de Friedrich Schumann que también fueron utilizados por Johannes Itten o Wassily Kandinsky. Cf. Marianne L. Teuber, "Zwei frühe Quellen zu Paul Klees Theorie der Form. Eine Dokumentation", en: *Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922* [cat. expo. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich, 1979] pp. 267-284. También tematizó la estructuración del plano en la clase del 16.1.1922. BF/44-50

9 BG I.4/22 y, en el "material más antiguo", BG I.4/50.

10 BG I.4/24 ss. y, en el "material más antiguo", BG I.4/51 ss.

11 El 5.3.1928 Klee anota en su agenda: "tejeduría: ritmos facturales", Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1078.

12 Cf. *Paul Klee, Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883-1940*. [cat. expo., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, Staatsgalerie Suttgart], Stuttgart, 1995, pp. 194 ss.; Michael Baumgartner, "Gliederung", en: Pfäffikon, 2000, p. 90. Sobre el concepto de "factura" en la vanguardia rusa cf. Isabel Wünsche, "Organic Visions and Biological Models in Russian Avantgarde Art", en Oliver A. I. Botar e Isabel Wünsche (eds.), *Biocentrism and Modernism*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2011, pp. 139-145.

13 László Moholy-Nagy, *Vom material zu architektur*. Múnich: A. Langen, 1929. (Bauhausbücher, 14), p. 33. Bonnefoit y Kersten señalan que la "factura" era un tema central de los artistas de la vanguardia rusa. Kersten, "Das Problem «Rhythmus» bei Paul Klee", cit., p. 255 ss., R. Bonnefoit, *Die Linientheorien...*, cit., p. 163, nota 195.

14 BG I.2/14-18. En su ensayo "Schöpferische Konfession" [Confesión creadora] Klee habla ya de trenzado, tejido, mampostería y escamado como planos estructurados. Cf. Kasimir Edschmid (ed.), *Schöpferische Konfession*. Berlín: E. Reiss, 1920, p. 31.

15 L. Moholy-Nagy, *Vom material zu architektur*, cit., p. 33; Bonnefoit remite a Theodor Lipps como posible fuente. Cf. Bonnefoit, *Die Linientheorien...*, cit., pp. 153-154, y Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, vol. I: *Grundlegung der Ästhetik*. Hamburgo; Leipzig: Leopold Voss, 1903, pp. 328-342.

16 "Maior" y "minor" son conceptos que Klee emplea sobre todo en el *Orden especial*. Cf. al respecto la nota 3, p. 60 de este catálogo.

17 Clases del 16.1.1922 [BF/44-57] y del 30.1.1922 [BF/58-62].

18 Clases del 5.11.1923 [BG I.2/10 ss.] y del 11.12.1923 [BG I.2/59-70].

19 BG I.2/11.

20 Este contenido no aparece en los manuscritos de los alumnos que versan sobre la *Estructuración*. Pueden ser notas de 1927-28 para la teoría de la configuración impartida en la tejeduría. Cf. los manuscritos de Gertrud Arndt(-Hantschk], Otti Berger, Margarete Leischner o Gunta Stölzl.

Fundación Juan March

II.5 Caminos hacia la forma

El capítulo *Caminos hacia la forma*, que Klee también denomina "procesos de tensión, devenir de la forma, génesis de la forma, génesis formal, historia de la forma, embriología de la forma" comprende 88 páginas sin fechar en carpetas con título y no constituye un manuscrito de clase unitario. El material está escrito en distintos tipos de papel y también son heterogéneos los medios de escritura empleados. La ordenación del material sigue en parte un índice cuya estructura Klee revisará posteriormente [BG II.5/3]. La primera clasificación está hecha con lápiz de color rosa fuerte; más tarde Klee reorganizará el material con lápiz de color salmón[1].

Además del índice ya mencionado, existe un "plan a grandes trazos", que va más allá del capítulo [BG II.5/2], así como una sinopsis del capítulo [BG II.5/4] [Fig. 16].

Los apuntes de sus alumnos permiten constatar que el tema *Caminos hacia la forma* se impartió a partir del verano de 1927[2].

Por lo que respecta al contenido, se pueden establecer los siguientes puntos centrales de acuerdo con el material y con la sinopsis:

II.5a Tensión en general [BG II.5/5-8]

En *Caminos hacia la forma* Klee introduce el concepto de "tensión" y por eso dedica el primer apartado a su definición. El movimiento resulta de una fuerza y una tensión entre dos polos. Aunque a comienzos de los años veinte el término "tensión" había alcanzado gran difusión en filosofía, bellas artes, musicología y danza, parece que Klee no lo introdujo en sus clases hasta mediados de la década, tal como documenta un "plan de estudios" de septiembre de 1925 [BG A/4][3]. Probablemente el empleo de este término se deba al diálogo con Wassily Kandinsky y László Moholy-Nagy[4]. Como Kandinsky encontraba "impreciso" el concepto de "movimiento", lo sustituyó por el de "tensión". Según él esta era "la fuerza que habita en el interior del elemento y que sólo significa una parte del «movimiento» creativo"[5]. Al igual que Kandinsky, Klee también entendía las relaciones de tensión internas como "los diversos procesos que conducen, de dentro afuera, a la forma del todo"; en otras palabras, "los caminos hacia la forma de la totalidad pictórica" [BG II.5/83]. El cotejo de los textos permite suponer que Klee y Kandinsky han tomado el concepto de tensión de Ludwig Klages[6].

II.5b1 Tensión en abstracto y en concreto [BG II.5/9-11]

En abstracto la tensión es voluntad, en concreto es ejecución. Por eso Klee habla de voluntad de tensión y ejecución de tensión.

II.5b2 Tensión unilateral y multilateral [BG II.5/12-15]

La tensión es unilateral cuando sólo es activa una de las partes. Cuando son activas varias partes es multilateral. Klee explica esto a partir del ejemplo del pez y el pescador. Ambos tienden hacia la caña hasta el momento en que el pez muerde el anzuelo. A partir de ese instante sus fuerzas tienden en direcciones opuestas.

II.5c Procesos de tensión entre elementos pictóricos [BG II.5/16-28] [Fig. 17]

En las páginas conservadas en esta carpeta Klee analiza los procesos de tensión entre punto y punto, punto y línea, línea y línea, punto y plano, línea y plano, plano y plano y entre punto y cuerpo, línea y cuerpo, plano y cuerpo y cuerpo y cuerpo. Diferencia en cada caso la situación en el estadio de voluntad de tensión y en el estadio de ejecución de tensión. Mediante algunas construcciones geométricas representa diversos tipos de relaciones de tensión.

II.5d Tensión teniendo en cuenta la gravitación [BG II.5/29-39]

Klee introduce aquí el concepto de gravitación, el símbolo de la fuerza de atracción, la plomada [la vertical], así como su resultado, la horizontal. El péndulo y la fuerza centrífuga pueden romper el dictado de la fuerza de gravedad y neutralizar la estática. La tensión puede tener como consecuencia la potenciación del movimiento en el ámbito estático o la inhibición del movimiento en el ámbito dinámico. La inhibición en sentido dinámico es una limitación de la libertad plena para describir curvas, espirales, parábolas, circunferencias o elipses. Klee repite que la dinámica es "el gran ámbito principal, el dominio infinito del cosmos". La estática sería un caso especial en que la gravitación conduce

Fundación Juan March

[Fig. 16]

II.5 Caminos hacia la forma, BG II.5/4

Tinta y lápiz de color sobre papel
Carpeta. 33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Fig. 17]

II.5 Caminos hacia la forma, BG II.5/17

Tinta y lápiz de color sobre papel
Hoja plegada, p. 1. 33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

al final del movimiento. Para explicar esto Klee aborda brevemente la situación en la naturaleza. Lo inhibido tiene que crearse un ámbito de movimiento, en ese sentido la planta crece y andan o vuelan el ser humano y el animal. A continuación expone algunos ejemplos de movimiento en y sobre la tierra, en el aire y en el cosmos[7].

II.5e Tensión como camino hacia las formas elementales [BG II.5/40-76] [Fig. 18, 19]

El apartado más amplio está dedicado al devenir de la forma, a la génesis de las formas elementales, círculo, triángulo y cuadrado, así como a la génesis de la elipse en el plano y de la esfera, el cono y el cubo en el espacio. En estas hojas, muy gastadas en los márgenes y probablemente escritas en un momento anterior, Klee explica el surgimiento del cuadrado, el triángulo y el círculo a partir de las relaciones de tensión entre punto y línea o entre línea y línea y a partir de la fuerza centrífuga. Las notas escritas en otro tipo de papel explican el surgimiento de las formas a partir de la construcción interna. Klee analiza el contenido de las formas y los puntos de intersección esenciales de la línea de construcción interna. Proseguirá el análisis de los esquemas internos de las formas elementales en el capítulo siguiente *II.6 Forma elemental*.

II.5h Devenir y división de la forma como proceso de incremento de un nivel de desarrollo más alto o más bajo [BG II.5/77-88]

En este apartado Klee explica el devenir de la forma a partir del punto ("ab ovo") mediante fuerzas motrices. En la nota denominada "seminario 27" y en las páginas siguientes aborda las posibilidades de estructuración, realización y división de un formato con la trama y la urdimbre de un telar. Es muy probable que Klee redactara estas notas para el curso de forma de la clase de tejeduría.

Para Klee era importante explicar a sus alumnos que una forma elemental no es, sino que surge desde el interior. Este proceso de surgimiento comienza con el punto "estimulado" —*ab ovo*—. Las fuerzas (motrices), ya sea la gravitación estática, la fuerza centrífuga dinámica o el péndulo en movimiento entre estática y dinámica, son las que determinan la forma. En lugar de fuerzas habla también de la tensión entre el origen y el límite externo, que sería responsable del devenir de la forma. F. E.

1 Se han intercambiado los apartados 5d y 5e, el 5f se ha integrado en el 5d y se ha sustituido el 5g por el 5k, que, a su vez, no ha podido ser identificado. Probablemente se desplazó junto con los últimos apartados 5i, 5ii, 5iii y 5l y 5m al capítulo siguiente *II.6 Forma elemental*.

2 Arieh Sharon anota el 28.5.1927 algunas informaciones sobre la tensión. Erich Comeriner analiza las tensiones que desembocan en las formas elementales el 23.1.1928. Hermann Fischer hace referencia explícita a la génesis de las formas el 10.6.1929 y también se menciona en los apuntes de Hannes Beckmann, Reinhold Rossig, Alma Else Engemann, Lisbeth Oestreicher(-Birman) y Margrit Kallin (-Fischer). Cf. también las anotaciones de Klee en su agenda con fecha 9.1.1928: "Tensión como génesis formal" y 4.3.1929: "Génesis de las formas elementales", en Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1077 y 1085.

3 El 8.1.1926 anota también en su agenda: "tensión material e ideal". Klee, *Briefe*, vol. 2, 1018.

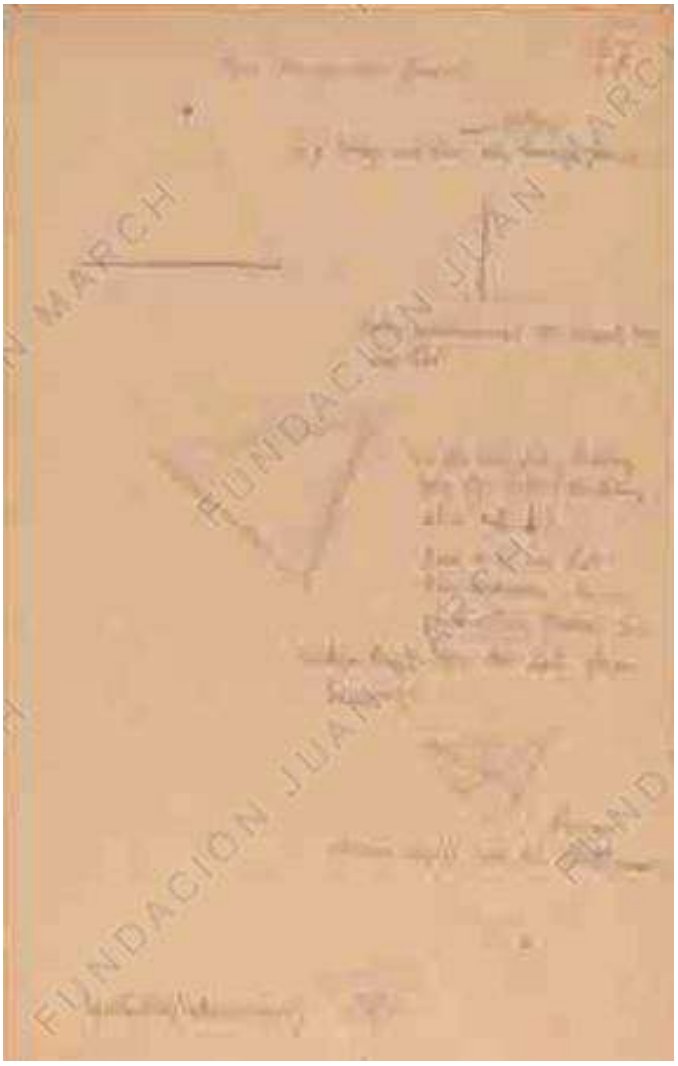
4 Tanto Kandinsky como Moholy-Nagy emplean el concepto de "tensión". Cf. W. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. Múnich: A. Langen, 1926; L. Moholy-Nagy, *Malerei. Photographie. Film*. Múnich: A. Langen, 1925.

5 Kandinsky, op. cit., pp. 51 ss. y 58, y del mismo autor, clase en la Bauhaus: 127, 1925: "descripción del concepto "tensión"- concepto "movimiento" impreciso, porque I. no elemental, 2. equívoco, imposible como representación real en la pintura. Movimiento = tensión + dirección. Tensión e inhibición - el elemento de mayor extensión o más peso = tensión, lo que se opone = inhibición". Citado según R. Zimmermann, *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*. Berlín: Gebr. Mann, 2002, vol. 2 (*Dokumentation*), pp. 427 ss; sobre el concepto de "tensión" en Kandinsky cf. ibíd., pp. 421-435.

6 Cf. al respecto R. Bonnefoit, *Die Linientheorien von Paul Klee*, cit., pp. 119 ss.

7 Klee también aborda la influencia de la gravitación sobre el movimiento en el capítulo *II.21 Mecánica*, pp. 112-117 de este catálogo.

Fundación Juan March



[Fig. 18]

II.5 Caminos hacia la forma, BG II.5/66

Tinta y lápiz de color sobre papel
30,2 x 22,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 162]

[Fig. 19]

II.5 Caminos hacia la forma, BG II.5/52

Lápiz de grafito sobre papel
Hoja plegada, p. 1. 33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

II.6 Forma elemental

El capítulo *II.6 Forma elemental* comprende 378 páginas que no constituyen un manuscrito de clase unitario, aunque 319 páginas están numeradas casi correlativamente con lápiz de color verde[1].
Este capítulo se puede subdividir en tres grandes secciones: en la primera se abordan los "esquemas internos de las formas elementales", es decir, los procesos y estructuraciones en el interior del cuadrado, el triángulo y el círculo [BG II.6/3-107].
Los cinco primeros apartados de esta sección pertenecían originariamente al capítulo *II.5 Caminos hacia la forma*. En las carpetas "Lo esquemático interno en el cuadrado y el triángulo" [BG II.6/3] y "Divisiones del círculo" [BG II.6/25] fueron tachadas las designaciones originarias, respectivamente "5i" y "5ii", y sobre ellas se escribió "6" —de hecho, en el sumario de *II.5* aparecen consignados estos tres apartados [BG II.5/3]—. Los apartados "5m Densidad energética interna" [BG II.6/94-100] y "5l Estructuración espacial en cuerpo-cosa (activo) y localización (pasivo)" [BG II.6/101-107], que también se trasladaron de *II.5* a *II.6*, no presentan paginación alguna, lo cual indica que fueron incluidos por Klee en este capítulo en un momento posterior.

En la segunda sección, bajo el encabezado "Ampliaciones esquemáticas internas", se tratan aspectos de la estática y la dinámica que también se abordan en el capítulo *II.20 Estática y dinámica*. Estas ampliaciones se estudian desde el punto de vista de la estática [BG II.6/108-235], mientras que la última sección las "destaca desde una perspectiva dinámica" [BG II.6/236-378].

"Lo esquemático interno en el cuadrado y el triángulo" [BG II.6/3-24]

Partiendo de las relaciones de tensión en el cuadrado, se destaca el punto central como centro de tensión de la forma, ya que en él se encuentran las líneas de unión paralelas, perpendiculares y diagonales. Junto con los vértices y los puntos centrales de las caras surgen nuevos puntos, que se pueden tensar entre sí. "Este es el camino hacia el esquema de construcción interno", constata Klee [BG II.6/5]. En el cuadrado se pueden formar dos esquemas: el esquema A se basa en un cuadrado colocado en diagonal; en el esquema B se trazan líneas de unión desde los vértices hasta el punto central de la cara situado en el lado opuesto, de tal forma que surge una forma estrellada [BG II.6/8] [Fig. 20].

En el triángulo la tensión se genera siempre entre punto y línea y las rectas de unión dentro del triángulo forman puntos-nudo que a su vez se pueden tensar entre sí [BG II.6/18] [Fig. 21]. Klee diferencia de nuevo entre dos esquemas y reproduce diversas formas estrelladas.

"Lo esquemático interno en el círculo" [BG II.6/25-86]

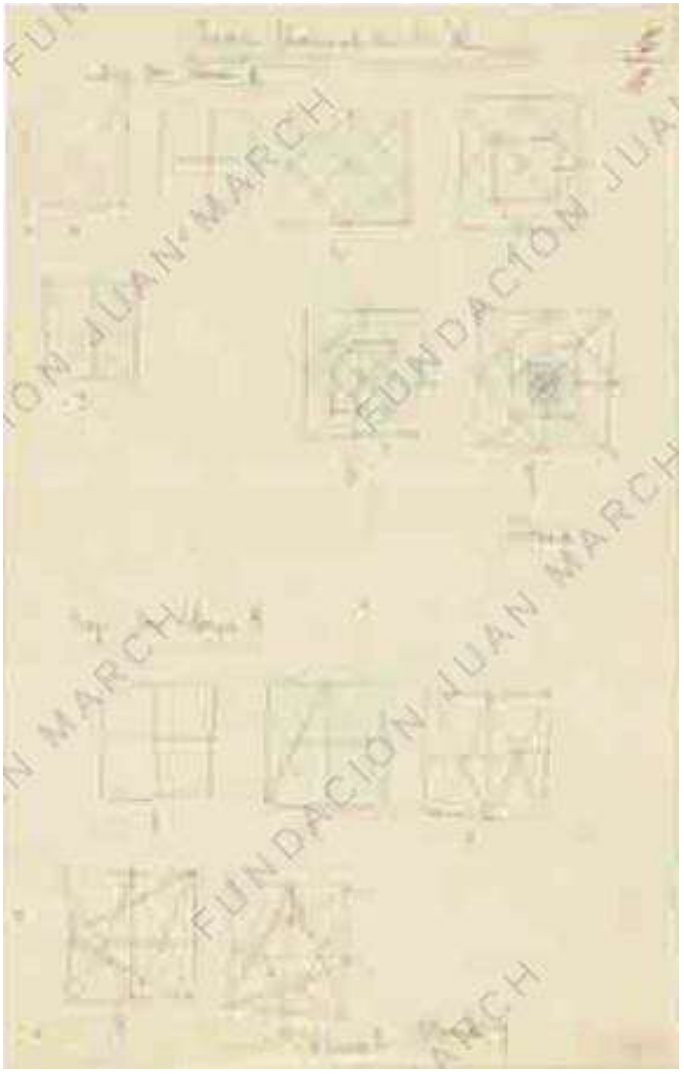
Klee clasifica las distintas posibilidades de representación esquemática interna del círculo en seis grupos: a) división en 6, 12 o 24 [BG II.6/29-40]; b) división en 4 u 8 [BG II.6/41-53]; c) división en 5 o 10 [BG II.6/54-65]; d) división en 7 o 14 [BG II.6/66-69]; e) división en 9 o 18 [BG II.6/70-78] y f) división en 11 o 13 [BG II.6/79-86]. Por lo que respecta a las instrucciones de construcción de las complicadas subdivisiones en cinco, siete o nueve segmentos, Klee se apoya en las descripciones del libro *Geometrisches Zeichnen* [Dibujo geométrico], que se encuentra en su biblioteca legado[2].

Los esquemas de la primera parte de las divisiones del círculo se derivan de los tres conceptos fundamentales "estratificación", "radiación" y "estrellamiento". En la "estratificación" esquemática interna se unen horizontalmente los puntos-nudo de las líneas de tensión, formando así horizontales estáticas. Con el término "radiación" Klee denomina las líneas que, sobre la base de las rectas constructivas internas, se pueden trazar del centro a la periferia de la forma. Ahora bien, los elementos más fecundos desde un punto de vista pictórico son las figuras en estrella ("estrellamiento"), cuyas líneas están unidas primariamente en los puntos-nudo de las líneas externas de la forma, definidos por las construcciones esquemáticas internas.

A continuación, bajo la denominación "5iii Esquemas de puntos", Klee presenta, en unas pocas páginas, cómo los puntos-nudo de un círculo de siete partes resultan adecuados como fundamento esquemático de la configuración [BG II.6/87-93].

En el apartado "Densidad energética interna", que sólo comprende seis páginas, Klee explica cómo las líneas de tensión esquemáticas internas

Fundación Juan March



[Fig. 20]

II.6 Forma elemental, BG II.6/8

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (recto)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Fig. 21]

II.6 Forma elemental, BG II.6/18

Tinta, lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
Carpeta, p. 1. 33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

(y por tanto determinantes de la forma) conducen, a través de un crecimiento progresivo, a una condensación de la energía [BG II.6/94-100]. Existe la posibilidad de destacar los "caminos constructivos internos" o de definir la forma desde fuera de manera "destructiva", lo cual genera un efecto espacial. Tras la presentación de los caminos constructivos y destructivos del devenir de la forma, en el apartado "Estructuración espacial" expone algunos ejemplos de cómo se debe configurar la impresión corporal o espacial de una forma [BG II.6/101-107].

"Ampliaciones esquemáticas internas destacadas desde una perspectiva estática" [BG II.6/108-235]

En este apartado, que Klee asignó también al capítulo *II.20 Estática y dinámica*[3], se trata, en un primer momento, de explicar la disposición estática de las formas elementales a partir de su construcción esquemática interna. Como es habitual, comienza con una serie de exposiciones referentes al cuadrado y al triángulo y explica la posición de las horizontales y verticales recurriendo nuevamente a dos esquemas como fundamento para ambas formas [BG II.6/109-133].

En este apartado se extiende más en el caso del círculo, que por sus variadas posibilidades de división permite diversas estructuraciones [BG II.6/134-210]. Las posiciones de las horizontales, diagonales y verticales dan como resultado figuras diferentes dependiendo de si el círculo se subdivide en cinco, siete, ocho o nueve segmentos.

El tema se puede ampliar combinando dos formas elementales. En el apartado "Ampliaciones esquemáticas internas a partir de divisiones combinadas" se determinan horizontales, verticales y diagonales en un círculo que presenta una división en ocho y una división en tres partes [BG II.6/211-230]. Además, Klee combina distintas divisiones del círculo con el cuadrado. En cinco páginas sin numerar expone las verticales y horizontales en el óvalo regular [BG II.6/231-235].

"Ampliaciones esquemáticas internas destacadas desde una perspectiva dinámica" [BG II.6/236-378]

En el último gran apartado de este capítulo ya no se tratan los esquemas internos en estado estático e inmóvil, sino puestos en movimiento mediante rotación. Klee cambió de lugar algunas hojas que pertenecían originariamente al capítulo *II.20 Estática y dinámica*. Amplía aquí las representaciones, pues ya no se sirve de un único círculo como fundamento, sino que inscribe en él un segundo círculo menor. Como ya hiciera en los restantes apartados, Klee distingue entre círculos de cinco, seis o siete partes.

A partir de [BG II.6/319] y a lo largo de 38 páginas, trata el tema de la "curvatura", para lo cual Klee configura el interior del círculo con ayuda de dos, tres, cuatro o cinco líneas arqueadas que se extienden ondulantes desde el centro hasta la periferia [Fig. 22].

Tras las detalladas representaciones esquemáticas internas, al final del capítulo se tratan algunas formas de rotación dinámicas en el cuadrado y en el triángulo [BG II.6/355-378] [Fig. 23]. Klee explica la diferencia entre una interpretación estática y una interpretación dinámica sirviéndose del ejemplo de la cruz gamada [BG II.6/357]. M. K.

1 Faltan únicamente los números de página 74, 219, 220, 224-229, 231, 254 y 255. De las anotaciones en su agenda se desprende la certeza de que Klee impartió este capítulo el 28.1.1928; cf. Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1077. Lo corroboran las anotaciones de Alma Else Engemann, Hermann Fischer, Lena Meyer-Bergner, Petra Petitpierre, Hajo Rose, Reinhold Rossig, Arieh Sharon, Helene Schmidt-Nonne y Fritz Winter.

2 Hugo Becker (ed.), *Geometrisches Zeichnen* (ed. rev. Jakob-Vonderlinn). Berlín; Leipzig: Göschen, 1920.

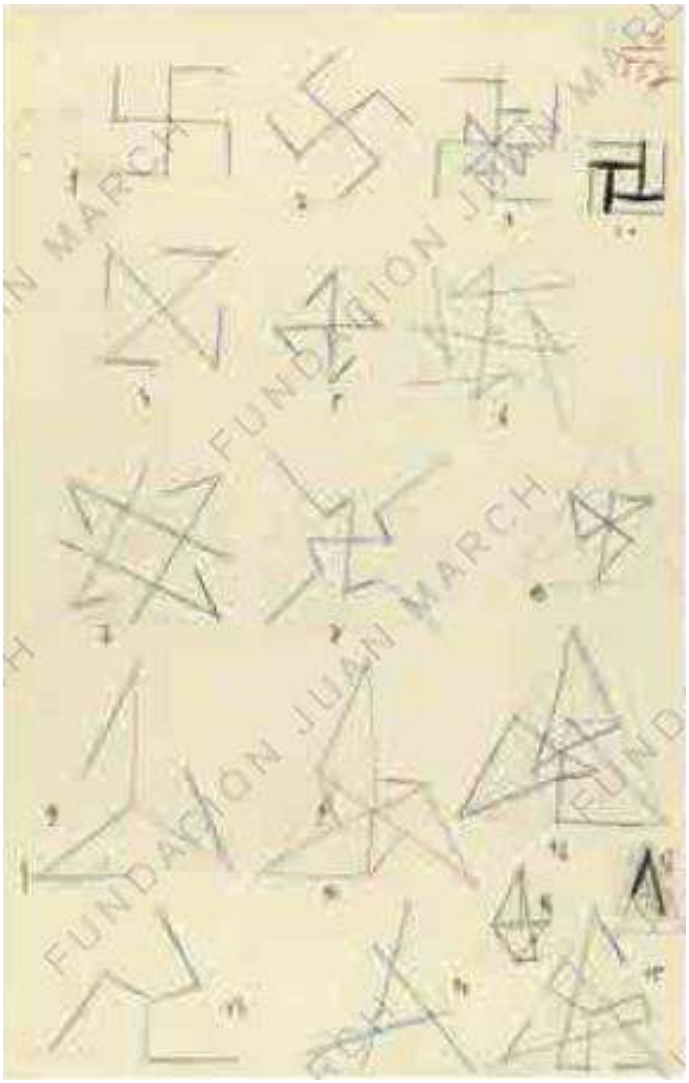
3 Klee anotó "también cap. 21", cf. BG II.6/110 y BG II.6/113. En la carpeta de BG II.6/134 pone "Mecánica". Ahora bien, por lo que respecta al contenido, las notas encajan en el capítulo *II.20 Estática y dinámica*, que Klee extrajo posteriormente de *II.21 Mecánica*.

Fundación Juan March

[Fig. 22]

II.6 Forma elemental, BG II.6/342

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna



[Fig. 23]

II.6 Forma elemental, BG II.6/356

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

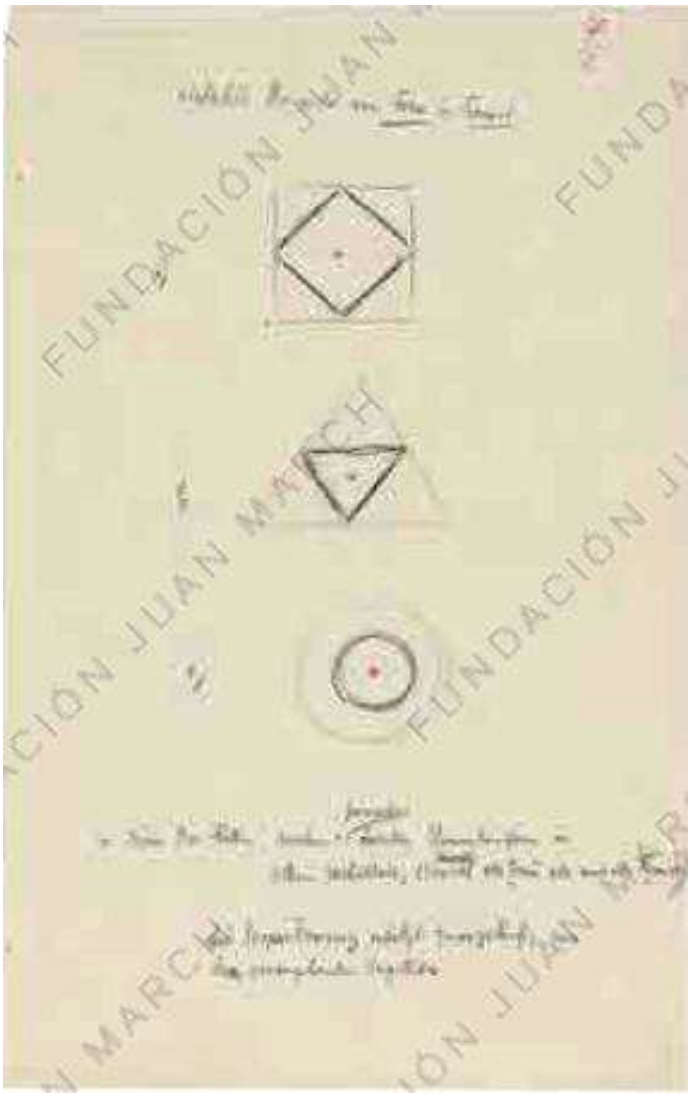
Fundación Juan March

II.7 Forma en el formato

Este capítulo, que comprende 22 páginas sin fechar ni numerar y una carpeta de cartón en donde se ha conservado el material, aparece consignado brevemente en algunos apuntes de alumnas y alumnos[1].

Después de haber analizado el cuadrado, el triángulo y el círculo en los capítulos *II.5 Caminos hacia la forma* y *II.6 Forma elemental*, Paul Klee dedicará el breve capítulo *Forma en el formato* a la cuestión de cómo se comporta una determinada forma en un determinado formato. Primero aborda los casos en que un cuadrado está inscrito en un cuadrado, un triángulo en un triángulo o un círculo en un círculo [BG II.7/3-5] [Fig. 24]. El caso más complicado, pero también más variado, es aquel en que no se emplean las mismas formas elementales; en el cuadrado puede haber un triángulo o un círculo, en el triángulo un cuadrado o un círculo y en el círculo un cuadrado o un triángulo [BG II.7/9-16] [Fig. 25, 26].

Estas explicaciones constituyen el fundamento esencial de los dos capítulos siguientes *II.8 Mediación formal* y *II.9 Constructo formal*. M. K.



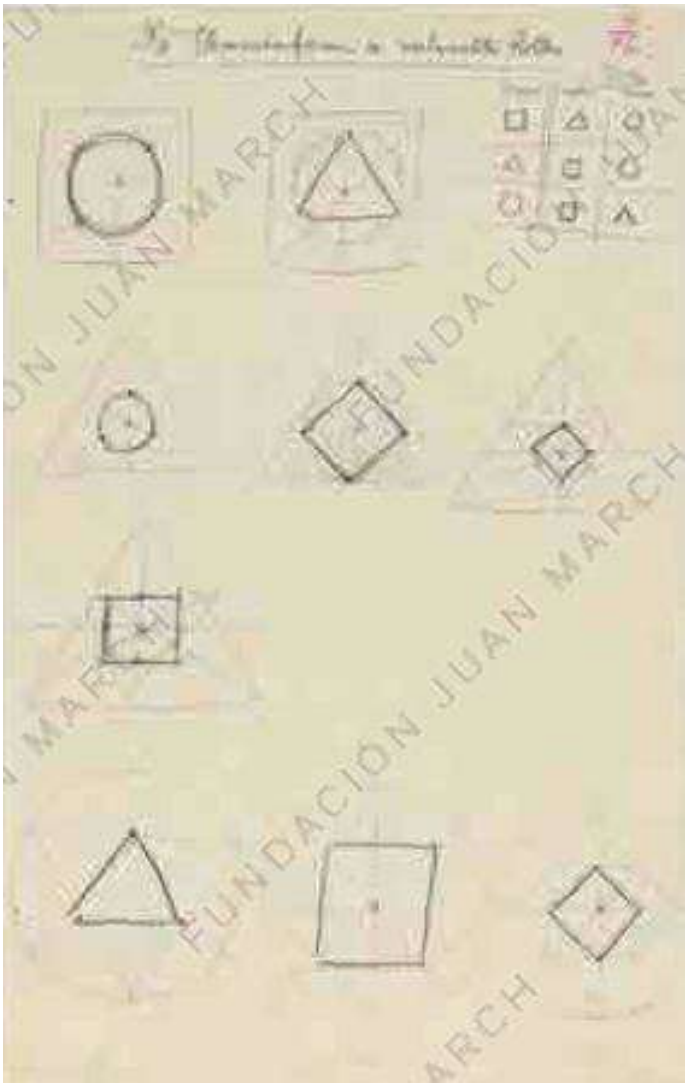
[Fig. 24]

II.7 Forma en el formato, BG II.7/3

Lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 167]

1 En Alma Else Engemann, Hermann Fischer, Petra Petitpierre, Reinhold Rossig, Arieh Sharon y Fritz Winter. Los apuntes de Gertrud Arndt(-Hantschk) y Gunta Stölzl permiten suponer que Klee también trató *Forma en el formato* en el curso "Teoría de la configuración - Tejeduría" al menos en 1927-28. Por un lado, Klee informa de este curso en julio de 1927 y, por otro, lo registra el 23.1.1928 en su agenda. Cf. la carta de Paul Klee a Lily del 8.7.1927, en Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1049, así como la anotación en p. 1077.

Fundación Juan March



[Fig. 25]

II.7 Forma en el formato, BG II.7/10

Lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Fig. 26]

II.7 Forma en el formato, BG II.7/11

Lápiz de grafito sobre papel (recto)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

II.8 Mediación formal

El capítulo *Mediación formal* comprende 73 páginas sin fechar que no constituyen unas notas de clase unitarias. En los apuntes de algunas alumnas y alumnos que han llegado hasta nosotros se presta gran atención a este tema[1].

En este capítulo Klee aborda la cuestión de cómo se puede construir una forma situada entre dos formas elementales de tal manera que asuma una función mediadora. Para ello distingue entre una mediación primaria y una mediación secundaria. Por mediación primaria entiende un proceso en el que la forma mediadora surge entre dos formas elementales iguales, por ejemplo, entre el cuadrado en el cuadrado, el triángulo en el triángulo o el círculo en el círculo. En el caso de la mediación secundaria están involucradas dos formas elementales diferentes.

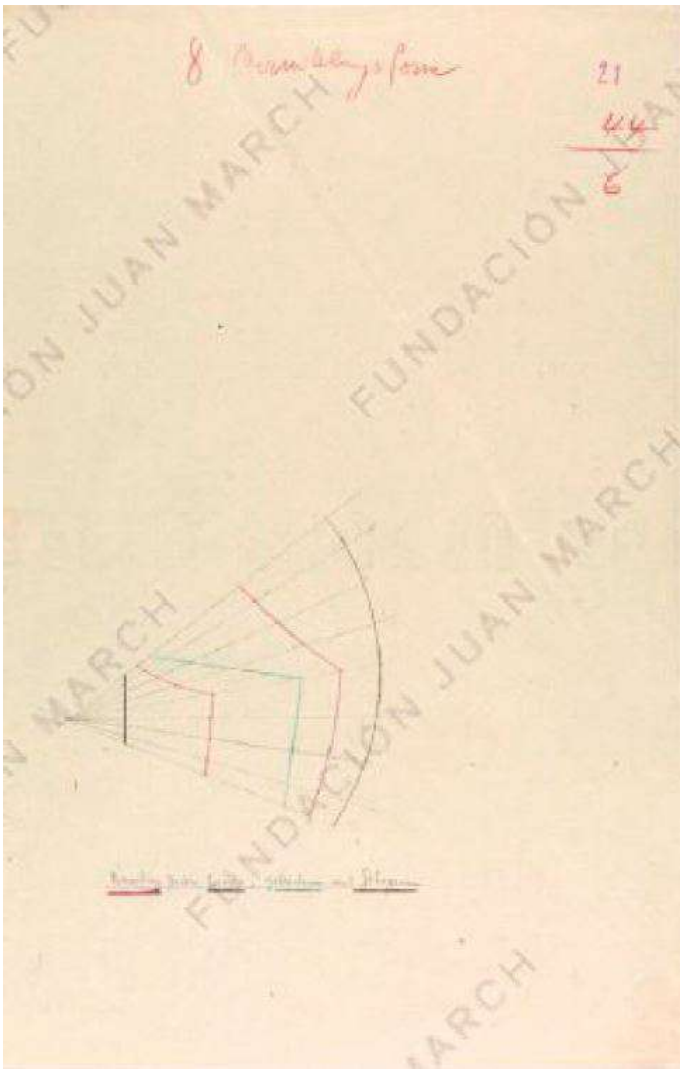
Para poder construir esta forma modificada hay que trazar radios desde un centro hasta determinados puntos de las formas elementales. Si a continuación se dividen por la mitad las secciones de los radios que se encuentran entre las dos formas originarias, se puede crear la nueva forma a partir de esos puntos [Fig. 27, 28]. En la mediación primaria, dado que el centro de los radios se encuentra en el punto central de ambas formas, la nueva figura tendrá la misma forma que la forma originaria[2] [BG II.8/12].

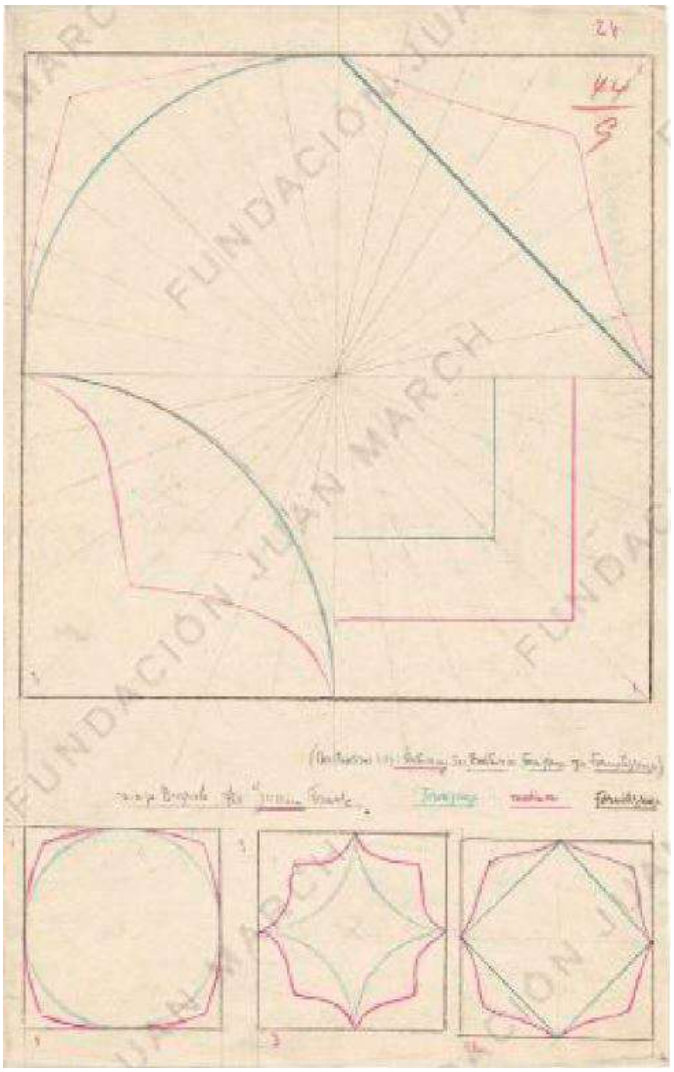
Por el contrario, la mediación secundaria "se refiere a lo más externo de dos formas distintas regido desde lo más interno" [BG II.8/11]. Klee designa el resultado de la mediación secundaria como "forma de cruce", que puede "estar emplazada armónicamente o inclinarse más hacia una de las partes". Dedica a esta forma de la mediación un apartado propio, "Cruces elementales", donde presenta el círculo y el triángulo en el cuadrado, el círculo y el cuadrado en el triángulo y el cuadrado y el triángulo en el círculo [BG II.8/43-67] [Fig. 29]. No ofrece una explicación especial por escrito, sino que se concentra en el dibujo constructivo. Distingue fundamentalmente tres posibilidades: una versión normal de la figura que se encuentra en el interior, otra reducida y otra ampliada. Bajo la denominación "Formato intermedio" trata en dos hojas la cuestión de cómo se puede adaptar un determinado formato cuando así lo requiere el desarrollo del motivo [BG II.8/68 ss.]. M. K.

1 Cf., por ejemplo, los apuntes de Alma Else Engemann, Hermann Fischer, Lisbeth Oestreicher (-Birman) y Reinhold Rossig.

2 O, en palabras de Klee: "la mediación primaria se refiere a lo más interno y lo más externo de una forma y da como resultado esa misma forma". Más ejemplos en BG II.8/13-17.

Fundación Juan March





[Fig. 27]

II.8 Mediación formal, BG II.8/6

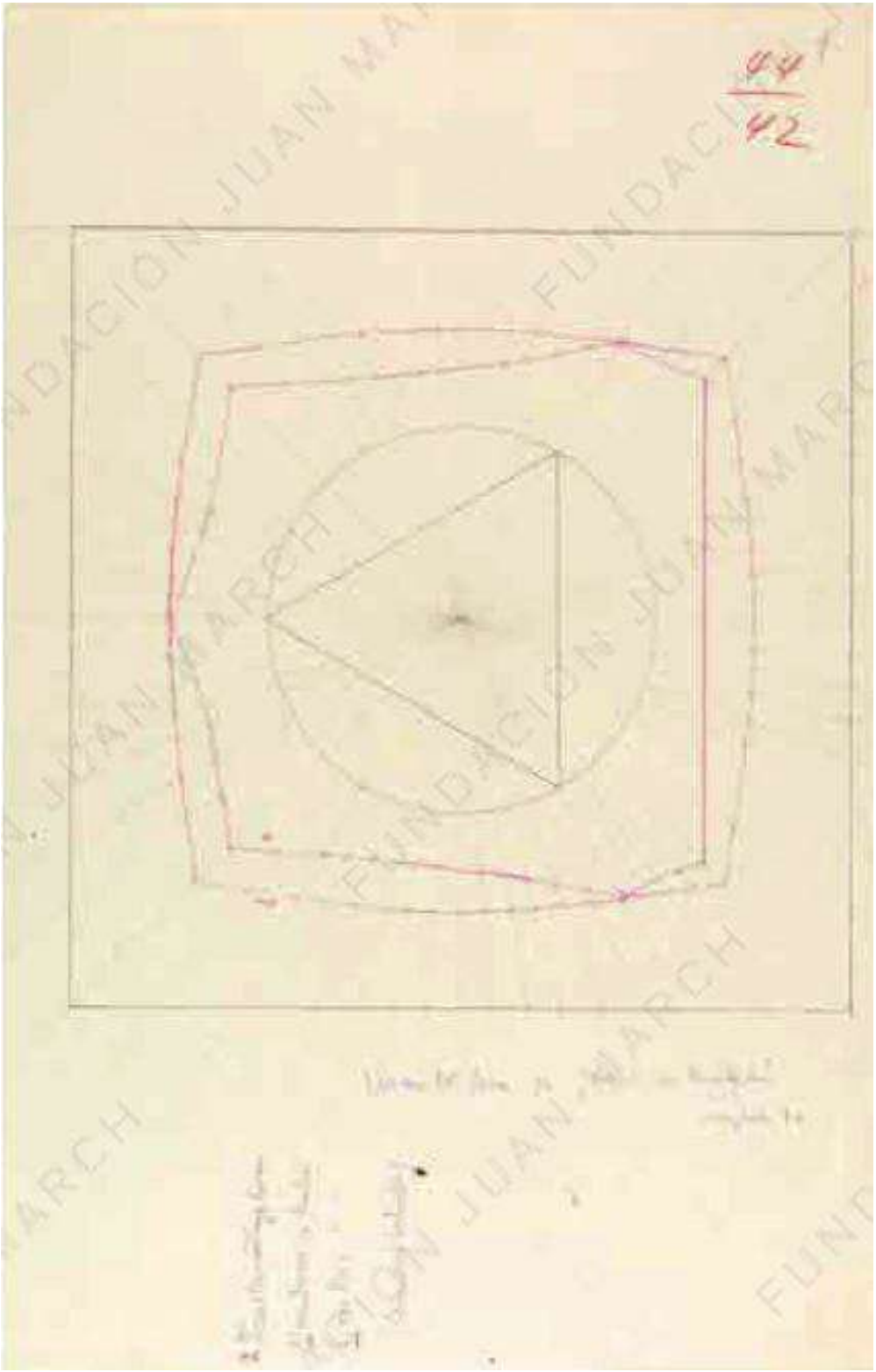
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Fig. 28]

II.8 Mediación formal, BG II.8/8

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 168]

Fundación Juan March



[Fig. 29]

II.8 **Mediación formal**, BG II.8/45

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (anverso)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

II.9 Constructo formal

El capítulo *Constructo formal* comprende 129 páginas, en su mayoría sin fechar, que no constituyen un manuscrito de clase unitario. Sólo aparecen datos sobre las fechas en dos de las hojas: 9 junio 1927 [BG II.9/75] y julio 1928 [BG II.9/128]. Esta última está numerada con un "I" y es la primera de 18 hojas, paginadas correlativamente, diseminadas por todo el capítulo. La ubicación de las páginas permite ver claramente cómo era el proceso de trabajo de Klee: por lo que parece, en julio de 1928, a partir del material ya existente, eligió aquellos ejemplos con los que se proponía explicar los diversos tipos y sus centros en movimiento[1].

Un constructo formal se compone, por un lado, de formas elementales iguales, que, o bien están situadas cerca unas de otras, o se tocan en el punto o en la línea, o se interpenetran (diferenciando entonces entre una acción equilibrada y una acción desequilibrada) o están totalmente encajadas unas en otras. En este caso, una forma encierra completamente a la otra [BG II.9/5-47] [Fig. 30, 31]. Por otro lado, los constructos formales también pueden haber sido creados a partir de formas elementales dispares, es decir, un constructo puede ser el resultado de la combinación de triángulo, círculo y cuadrado [BG II.9/92-98].

Además del aspecto externo de los constructos, también es importante su tipo de construcción interna. Por ejemplo, en BG II.9/45 ss. se destacan intensamente las líneas de construcción en el interior de estas figuras, haciendo evidente el armazón en que se basan[2]. En BG II.9/26 Klee recoge el ejercicio consistente en configurar de manera cromáticamente lógica varias formas elementales dispares que se interpenetran. La mayor parte de las hojas que aparecen a continuación podrían ser sus propias soluciones al ejercicio, aunque en BG II.9/29 anota, entre paréntesis, bajo la representación desglosada cromáticamente: "solución de la srta. Hantschk"[3].

En tres breves apartados se abordan los constructos formales en el formato cuadrado, triangular y circular [BG II.9/48-74], para concluir con el "movimiento de los centros" [BG II.9/99-126]: los constructos formales compuestos por formas dispares encajadas unas en otras se pueden mover desplazando sus centros individuales y así se los despierta de su "condición dormida" [BG II.9/100]. Además del movimiento lineal, Klee habla también de desplazamiento "descentralizado", que significa que el centro de cada forma elemental se mueve en una dirección diferente, alejándose del punto central común hasta ese momento [BG II.9/106-126] [Fig. 32]. M.K.

1 En el texto mecanografiado de Anni Albers y en los apuntes de Margrit Kallin(-Fischer) hay dibujos referentes a los constructos formales, como también en Hermann Fischer, Arieh Sharon y Fritz Winter. De las anotaciones de la agenda de Paul Klee se desprende sin lugar a dudas que impartió el *Constructo formal* el 30.1 y el 6.2.1928, cf. Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1077.

2 Cf. también BG II.9/18 y BG II.9/42.

3 Gertrud Arndt(-Hantschk) comenzó, a partir de 1923, el aprendizaje preliminar, con Klee y Wassily Kandinsky; sin embargo, el tema del "Constructo formal" todavía no se había impartido en el semestre de invierno 1923-24. Como después de su admisión definitiva en la Bauhaus estudió en la tejeduría y en el verano de 1927 hizo allí el examen para obtener el título de oficial, es muy probable que asistiera durante ese semestre al curso de Klee "Teoría de la configuración - Tejeduría". Encontramos esta solución al ejercicio en la página 11 de sus apuntes de las clases de Klee.

Fundación Juan March

[Fig. 30]

II.9 Constructo formal, BG II.9/37

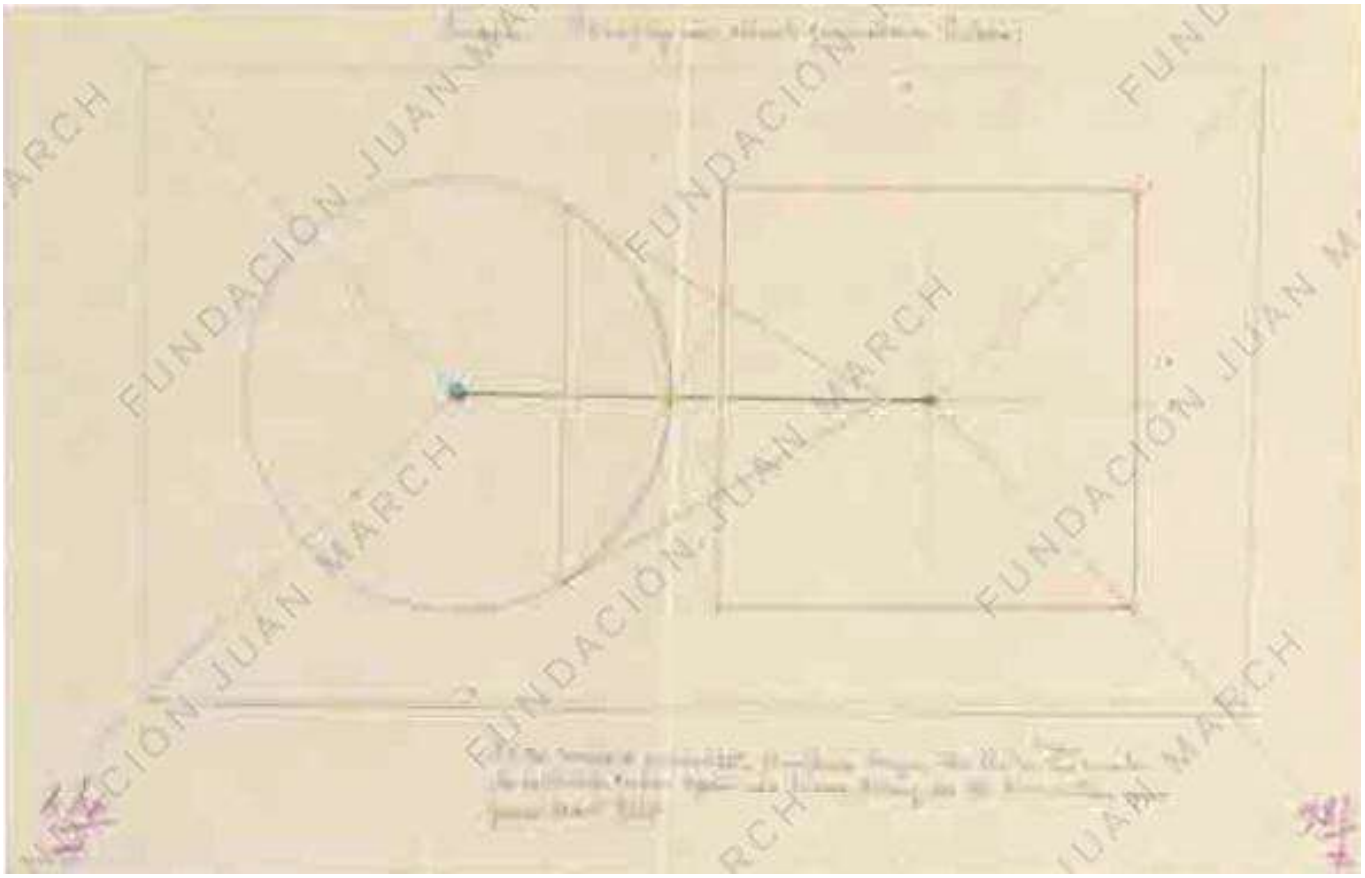
Lápiz de grafito sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Fig. 31]

II.9 Constructo formal, BG II.9/40

Lápiz de grafito sobre papel
Hoja plegada, p. 3. 33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Fig. 32]

II.9 Constructo formal, BG II.9/122

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
21 x 33 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

II.10 Forma compuesta

El capítulo *Forma compuesta* comprende 184 páginas que no constituyen un manuscrito de clase unitario. Muchas hojas están paginadas o llevan escritos los números de los apartados. En la carpeta, debajo del título, Klee anotó "al final de la configuración primaria"[1] [BG II.10/1].

Este capítulo se puede dividir en dos partes. La primera comprende 85 hojas, en su mayoría paginadas, y está estructurada en ocho apartados, que Klee identifica con números romanos. Se abordan principalmente las operaciones matemáticas de adición, multiplicación, sustracción y división con vistas a la configuración pictórica. Tras una exposición de las cuatro operaciones, designada "10.I Ejemplo previo", en "10.II", "10.III" y "10. IV" se explican el cuadrado, el triángulo y el círculo como "conformación sumadora" [BG II.10/5-29] [Fig. 33]. Klee quería mostrar aquí que —a diferencia de lo expuesto en el capítulo *II.5 Caminos hacia la forma*— las formas elementales también se pueden constituir a partir de cuadrados y triángulos. Como ampliación introduce en "10.V" el rombo y el trapecio como suma de triángulos [BG II.10/31-41]. Tal como explica Klee en "10.VI", "10.VII" y "10.VIII" el interior de las tres formas elementales también se puede configurar mediante sustracción y división [BG II.10/54-85] [Fig. 34, 35].

La segunda parte de *Forma compuesta* comprende cuatro apartados. En el primero se exponen detalladamente diversas posibilidades para poner en movimiento una forma elemental a partir de otra distinta [BG II.10/94-128]. En el segundo y tercero Klee aborda las variantes que se pueden configurar mediante el desplazamiento sobre un fundamento fijo [BG II.10/129-157] o mediante un movimiento sobre una base no fija [BG II.10/158-173]. El último apartado comprende tres páginas, así como dos ejercicios y algunas soluciones a ellos [BG II.6/173-184]. En el capítulo siguiente, *II.11 Divergencia a partir de la norma*, Klee pasa a tratar la "Configuración secundaria". Si hasta ahora había explicado las formas elementales en condiciones "regulares" a continuación dedicará su exposición a las formas "irregulares". M. K.

1 Este capítulo aparece recogido en los apuntes de Alma Else Engemann, Hermann Fischer, Hajo Rose y Reinhold Rossig. De las anotaciones que hizo Klee en su agenda se desprende que lo impartió en enero, febrero, marzo, septiembre y octubre de 1928, cf. Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1077 ss.

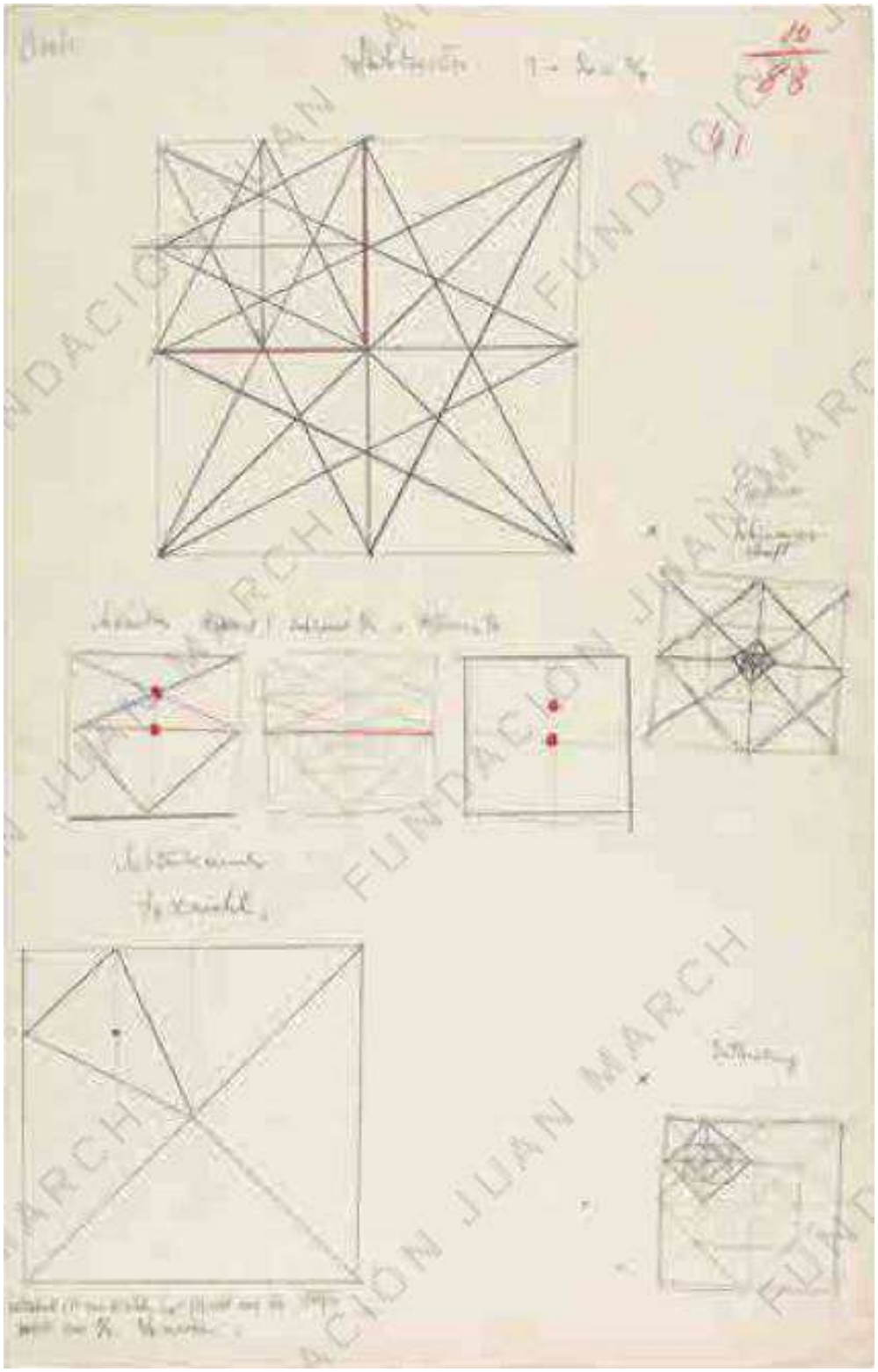
Fundación Juan March

[Fig. 33]

II.10 Forma compuesta,
BG II.10/6

Lápiz de grafito y lápiz
de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Fig. 34]

II.10 Forma compuesta,
BG II.10/58

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (anverso)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 173]

Fundación Juan March

[Fig. 35]

II.10 Forma compuesta,
BG II.10/82

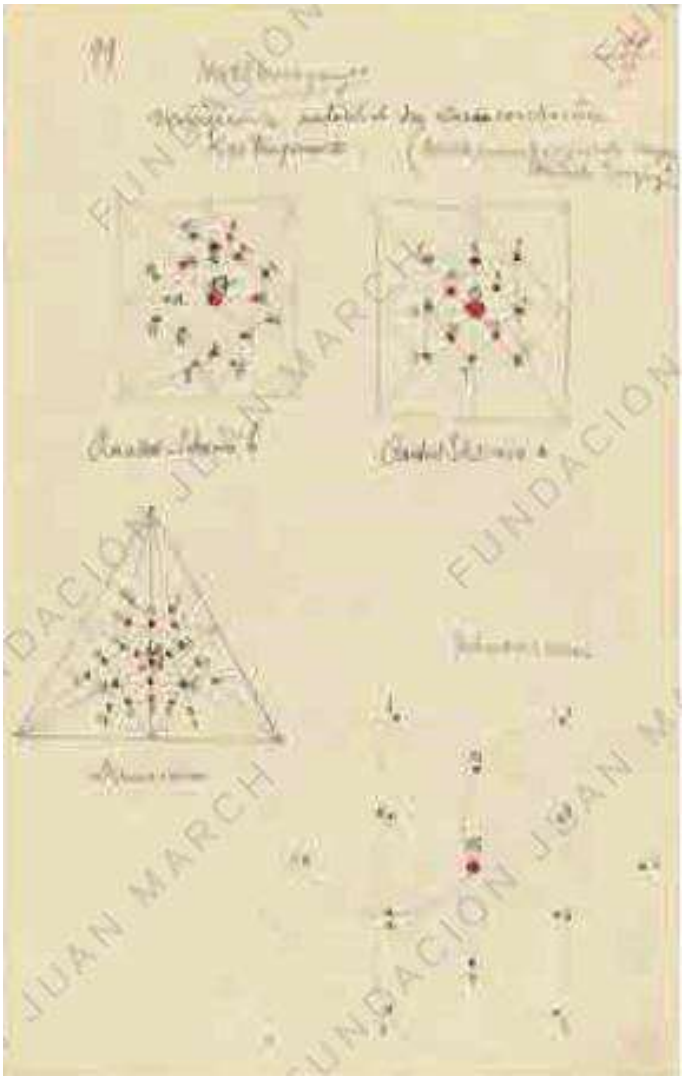
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (anverso)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

II.11 Divergencia a partir de la norma

Este capítulo comprende 56 páginas sin fechar ni numerar, así como una carpeta de cartón con la inscripción "Configuración con fundamento esquemático", en donde se ha conservado el material de este capítulo y de los tres siguientes [BG II.11/1]. Las páginas se han ordenado según los distintos puntos temáticos y se han guardado en carpetas. La agenda de Klee y los apuntes de sus alumnos permiten afirmar con total seguridad que impartió los "movimientos electivos" aquí tratados en el verano de 1927 y en febrero de 1928[1].

El tema de este capítulo son los "movimientos anormales dentro de la construcción interna normal" [BG II.11/2]. Con ello Klee comienza el análisis de las posibilidades de configuración de constructos formales "anormales" o "irregulares". Permaneciendo inalterado tanto el interior como el exterior de las formas elementales, se resalta una parte de su construcción interna. Klee diferencia movimientos dentro de un cuadrado, triángulo o círculo: "a) según hilos"[2] [BG II.11/3-24] [Fig. 37] o "b) según puntos (-nudo)" [BG II.11/25-48] [Fig. 36, 38]. Muestra distintas posibilidades de acentuación de los hilos o de la unión de puntos-nudo en la construcción interna de las formas elementales. Klee emplea para este proceso también la denominación "movimientos electivos" según hilos o puntos, que dan como resultado una nueva forma "anormal". En la carpeta "Cap II Desechos" guardó dibujos de construcciones en los que se ensayan esos movimientos electivos, principalmente en el rectángulo [BG II.11/49-57]. F. E.



[Fig. 36]

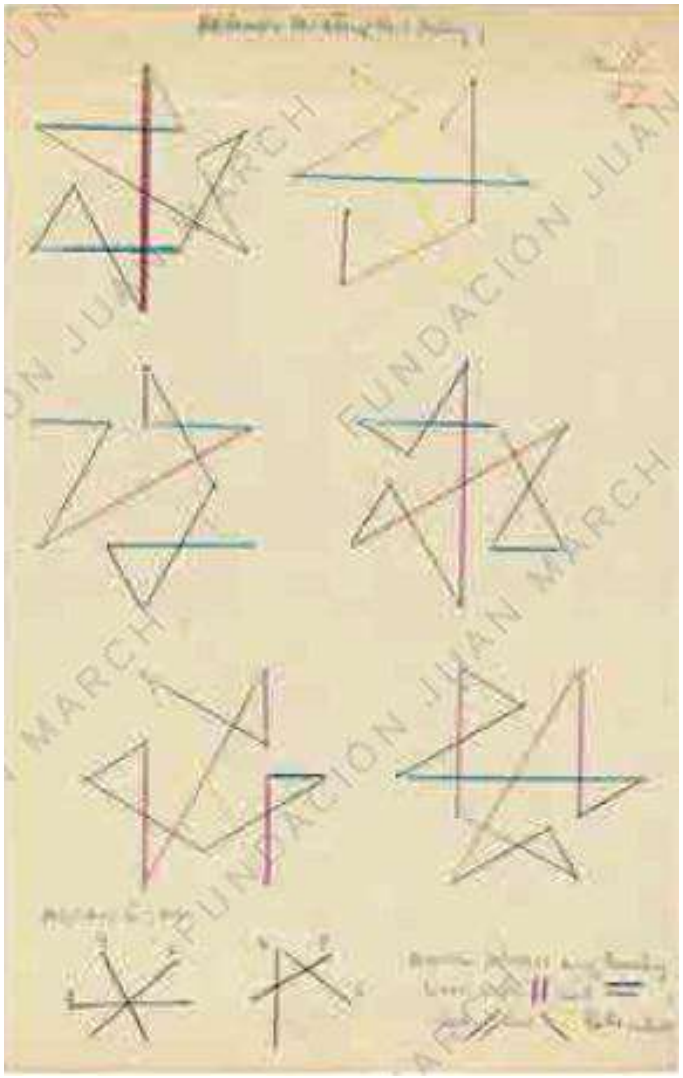
II.11 Divergencia a partir de la norma, BG II.11/26

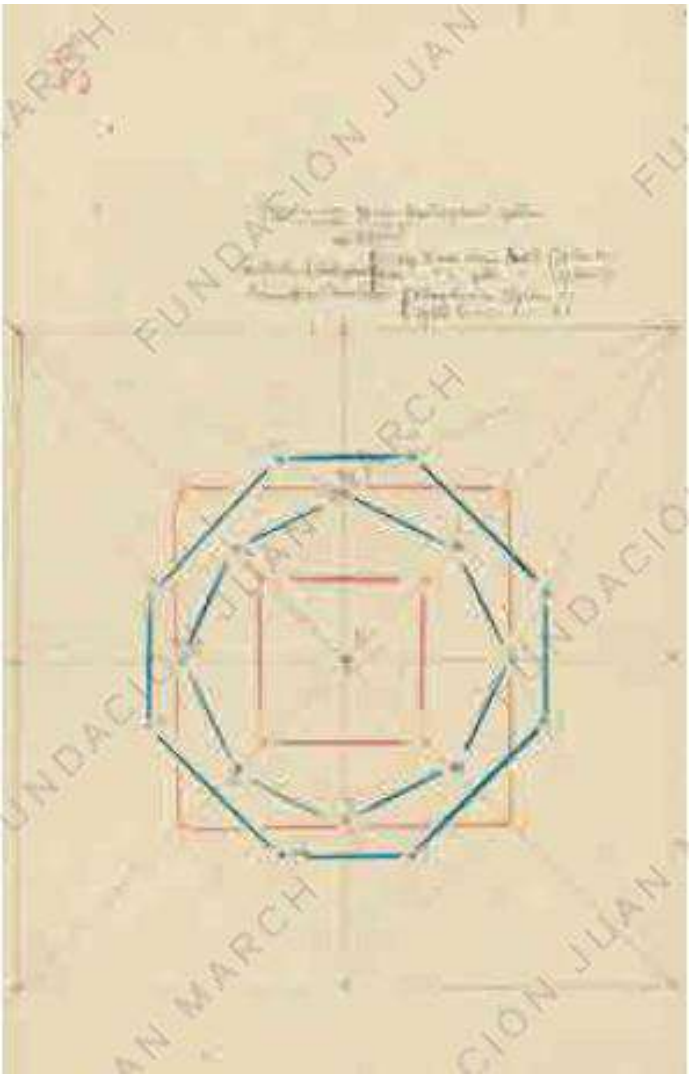
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 176]

1 Cf. los apuntes del 8.7.1927 de Lisbeth Oestreicher(-Birman), Helene Schmidt-Nonne o Arieh Sharon y las anotaciones que hizo Klee en su agenda el 13 y el 20.2.1928, en Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1077.

2 Klee habla también en otros capítulos de movimientos "sobre raíles", cf. por ejemplo BG II.13/7.

Fundación Juan March





[Fig. 37]

II.11 Divergencia a partir de la norma, BG II.11/17

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 175]

[Fig. 38]

II.11 Divergencia a partir de la norma, BG II.11/30

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
Hoja plegada, p. 4. 33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 177]

Fundación Juan March

II.12 Cambio de posición

Este capítulo comprende 23 páginas sin fechar ni numerar con dibujos geométricos libres y construidos.

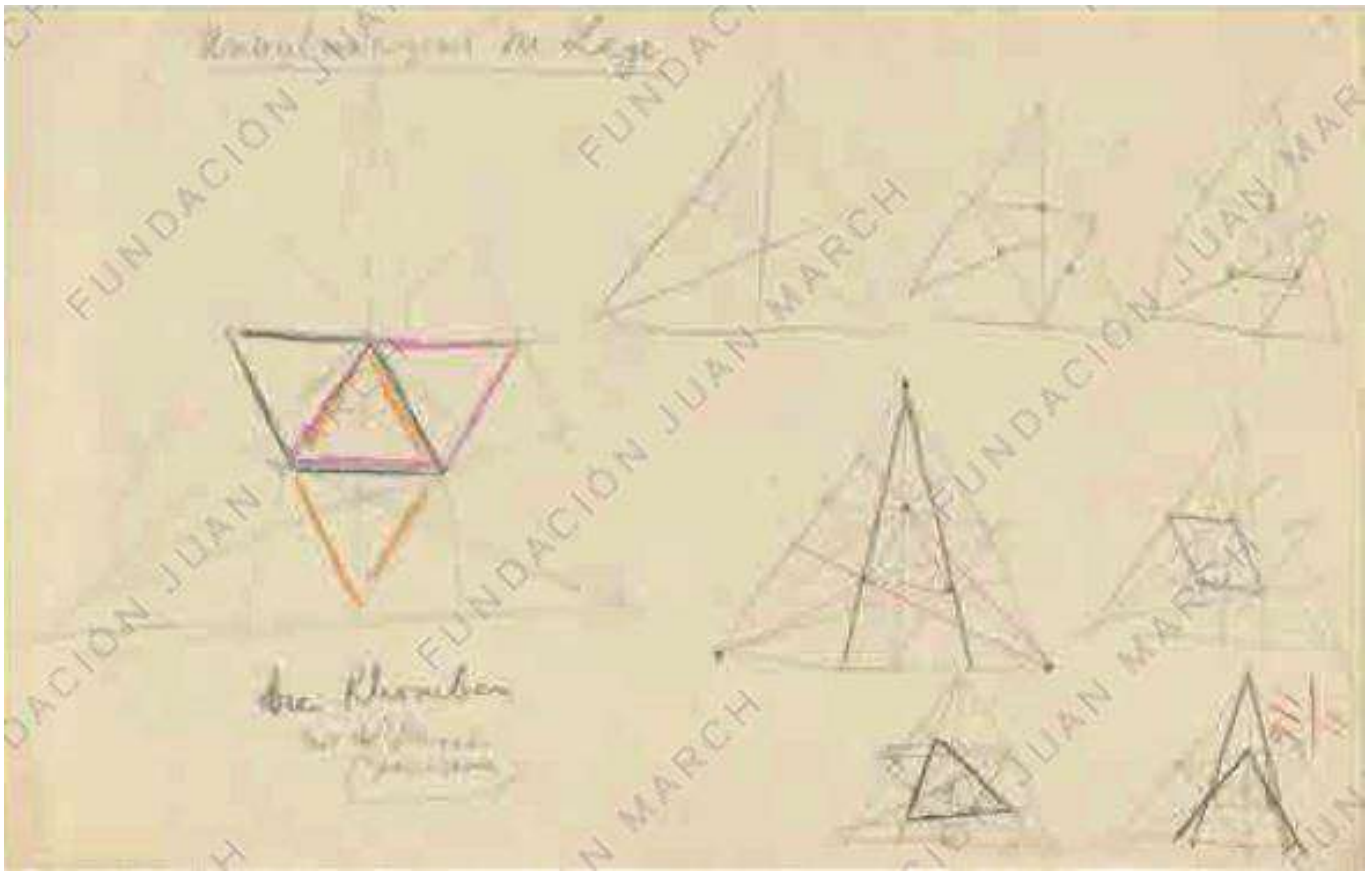
Se analizan tanto formas regulares como formas irregulares ya no en posición regular, sino irregular. Klee denomina esta modificación "cambio de posición" [BG II.12/1-23] [Fig. 39, 40]. Una forma regular en posición irregular se puede equilibrar mediante una segunda forma situada en la posición irregular opuesta. Klee bosqueja formas regulares o irregulares en el cuadrado y en el triángulo a partir de los hilos constructivos internos o de las líneas de unión de puntos-nudo. Las nuevas formas así obtenidas —como, por ejemplo, el cuadrado regular o el paralelogramo irregular—, se encuentran en posición irregular en cuanto que nunca son perpendiculares a la vertical. F. E.

[Fig. 39]

II.12 Cambio de posición, BG II.12/3

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (reverso)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Fig. 40]

II.12 Cambio de posición, BG II.12/23

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (anverso)
21 x 33 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

II.13 Constructo formal irregular

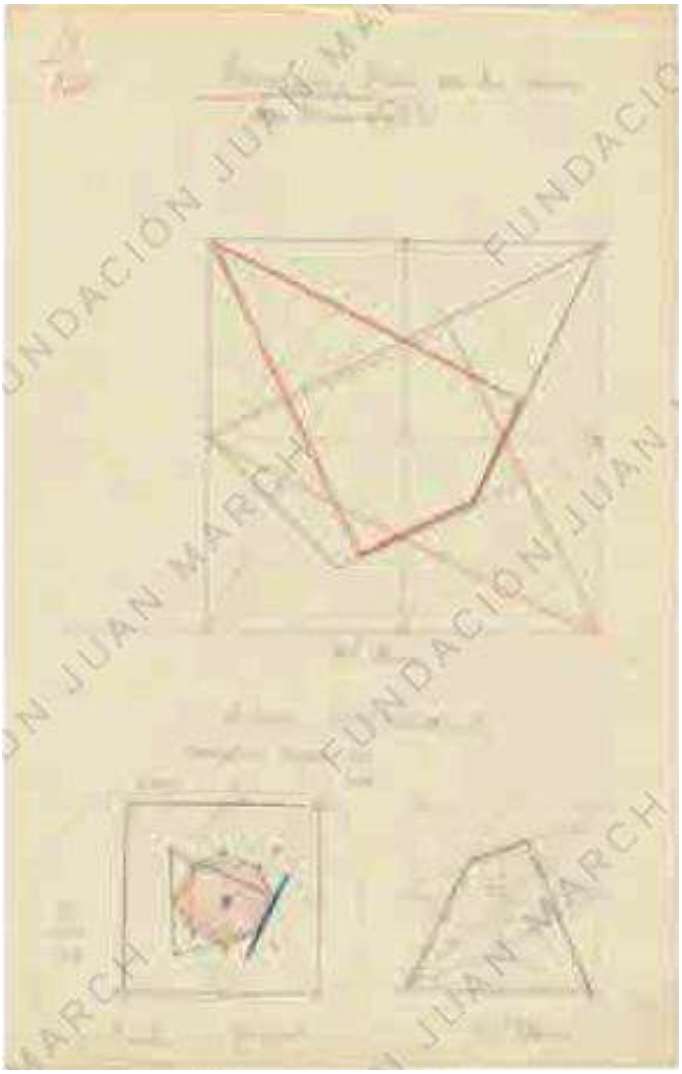
Las 35 páginas sin fechar ni numerar de este capítulo están guardadas en dos carpetas que tienen por título "13 Constructos formales a partir de factores irregulares" [BG II.13/1-23] y "6 Representaciones del acontecer formal" [BG II.13/24-35]. Tal como sugiere el número 6 escrito en la carpeta, es probable que originariamente Klee asignara este material al capítulo *II.6 Forma elemental*. Por lo que respecta al contenido, encaja en el apartado "5l Estructuración espacial en cuerpo-cosa (activo) y localización (pasivo)", que Klee desplazó a su vez del capítulo *II.5 Caminos hacia la forma* al capítulo *II.6*. Con toda certeza, Klee impartió los constructos formales irregulares en el verano de 1927 y el otoño de 1928[1].

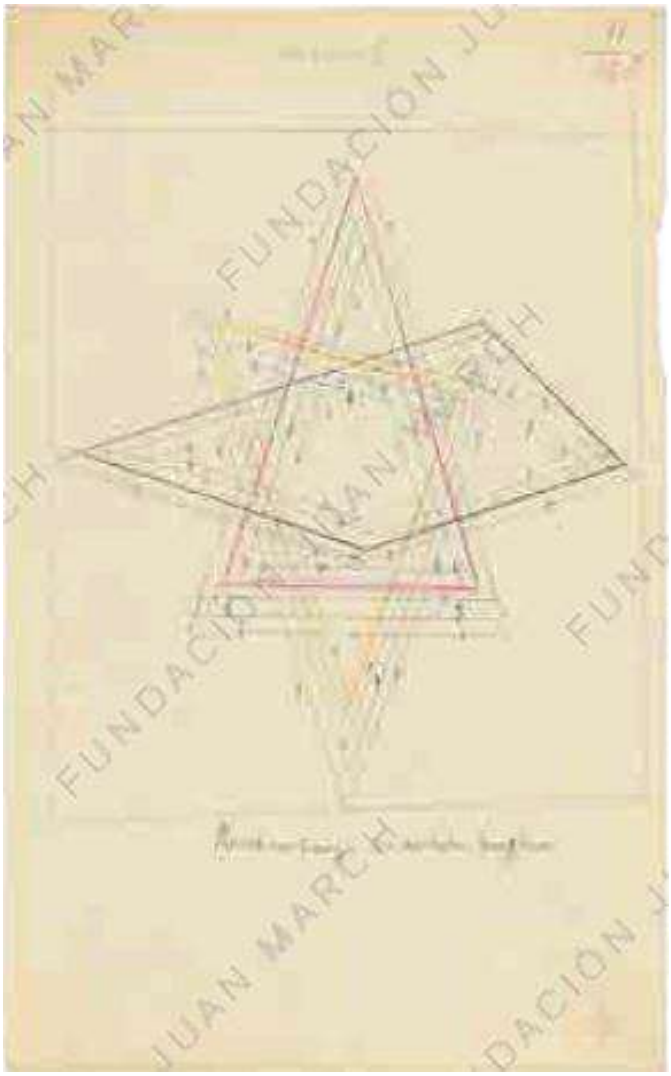
A diferencia del capítulo *II.9 Constructo formal*, donde Klee desarrolla nuevos constructos formales empleando las formas elementales regulares, aquí explica cómo surgen constructos formales irregulares mediante la distinta acentuación de movimientos electivos según hilos o puntos dentro de una forma elemental [BG II.13/4-10] [Fig. 41]. A continuación Klee muestra cómo puede surgir un constructo irregular a partir de una radiación [BG II.13/11-15]. Existen diversas posibilidades para destacar las líneas de construcción interna de un constructo formal irregular.

En este contexto Klee habla de "conformación progresiva interna" [BG II.13/16-23]. En la carpeta "6 Representaciones del acontecer formal" hay otros constructos formales irregulares cuya construcción interna se ha destacado de manera diferente. Las líneas de construcción interna se refuerzan mediante líneas paralelas; Klee denomina este proceso "encarnación" de la línea o "ensanchamiento de la línea". Los hilos constructivos pasan a ser "planolineales" [BG II.13/24-30] [Fig. 42]. Klee caracteriza como "constructivo" el surgimiento de la forma "de acuerdo con el camino" y como "impresivo" el surgimiento "de acuerdo con la apariencia". El primero se produce desde el interior a partir de la construcción lógica interna, el segundo se apoya en la apariencia externa [BG II.13/31]. En las notas que aparecen al final del capítulo Klee resume las nuevas posibilidades de configuración que ha explicado en este y en los dos capítulos precedentes. Advierte que lo hasta ahora irregular se basa en una legalidad estrictamente regular y ha surgido a partir de la elección consciente de determinadas acciones parciales: "el sentido de la irregularidad era una mayor libertad sin infracción de la ley. La confrontación entre configuración general y especial ha comenzado" [BG II.13/32-35]. F. E.

1 La tabla de BG II.13/33 se corresponde con una tabla que aparece en los apuntes de Arieh Sharon fechados el 22.7.1927. Klee anotó el 1.10.1928 en su agenda: "Segundo semestre. Constructos formales irregulares en ejecución Capítulo 13", Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1079.

Fundación Juan March





[Fig. 41]

II.13 Constructo formal irregular, BG II.13/4

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (anverso)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Fig. 42]

II.13 Constructo formal irregular, BG II.13/27

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 179]

Fundación Juan March

II.14 Centros pluriúnicos

Estas 96 páginas sin fechar ni numerar están agrupadas en tres apartados que Klee identifica con las letras a, b y c. El 16 de abril y el 1 de octubre de 1928 Klee anota en su agenda como tema de sus clases "centros pluri-únicos" y "Capítulo 14. Centros multiúnicos, como divergencia desde el interior"[1].

El capítulo comienza con 17 páginas de "ejercicios preliminares" sobre centros pluriúnicos [BG II.14/2-18]. Aquí Klee explica cómo en una forma geométrica se pueden establecer diversos centros mediante la división de los lados, el trazado de bisectrices o la unión de vértices.

14a Centros multiúnicos [BG II.14/19-42] [Fig. 43]

En el primer apartado se muestra cómo se puede construir el "centro de la vertical", el "centro proporcional", el "centro de la mitad del ángulo" o el "centro de la diagonal" en el cuadrado, el rectángulo, el triángulo, el rombo, el trapecio y la elipse[2].

14b Divisiones irregulares [BG II.14/43-83] [Fig. 44]

El segundo apartado está dedicado a las divisiones de los perímetros del cuadrado, el triángulo y el círculo[3]. Cuando los lados o el perímetro de estas formas se dividen de manera irregular —es decir, cuando, a diferencia del primer apartado, se evita dividir los lados en dos mitades iguales—, resulta posible definir determinados puntos en los lados. Mediante la unión de estos puntos surgen formas irregulares dentro de una forma elemental regular. Si se construyen diversas uniones de puntos dentro de una forma, surgen varios centros en el interior de la forma elemental.

14c Centros desplazados [BG II.14/84-96] [Fig. 45]

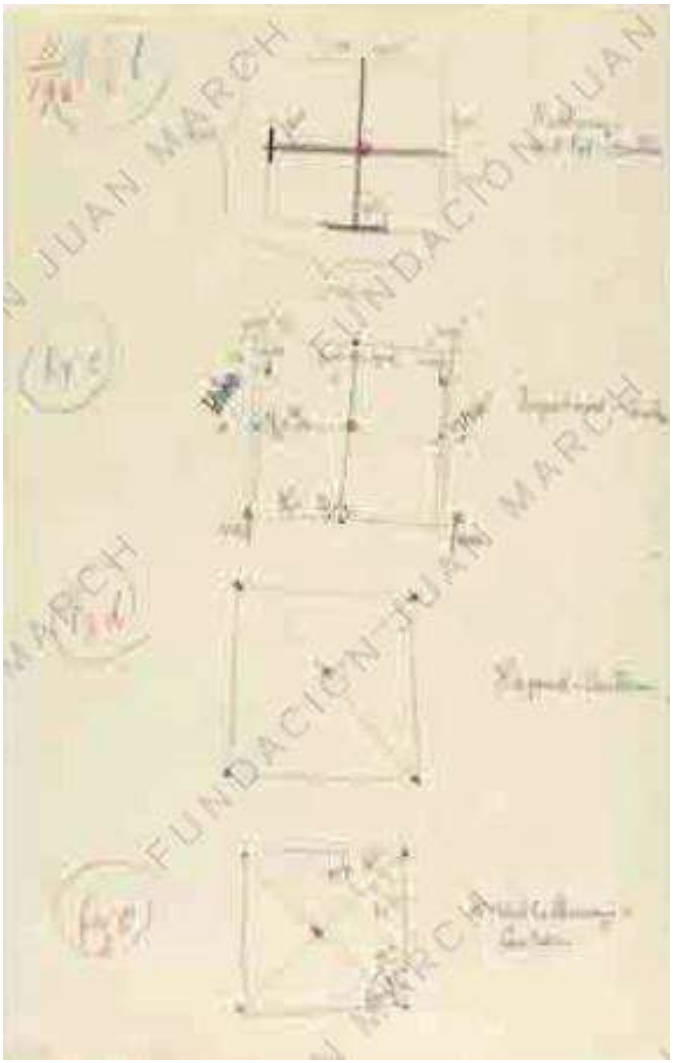
En el último apartado Klee desplaza el centro en el cuadrado, el triángulo y el círculo y, a partir del nuevo centro surgido como resultado del desplazamiento, construye en el interior de estas formas elementales formas regulares en posición irregular. F. E.

1 Cf. Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1078 ss. También se trata este tema en la copia en limpio de Lisbeth Oestreicher(-Birman).

2 El 22.7.1927 Arieh Sharon registra en sus notas de clase cómo se pueden construir los centros por diversos caminos.

3 En una anotación en su agenda del 1.10.1928 Klee designa "Finalmente divergencia, divisiones irregulares del perímetro desde el exterior" como capítulo "Cap. 13a". Pero de hecho en BG II.14/44 sobre la cifra 13a escribe 14b. Probablemente desplazó este apartado del *II.13* al *II.14* en un momento posterior.

Fundación Juan March



[Fig. 43]

II.14 Centros pluriúnicos, BG II.14/26

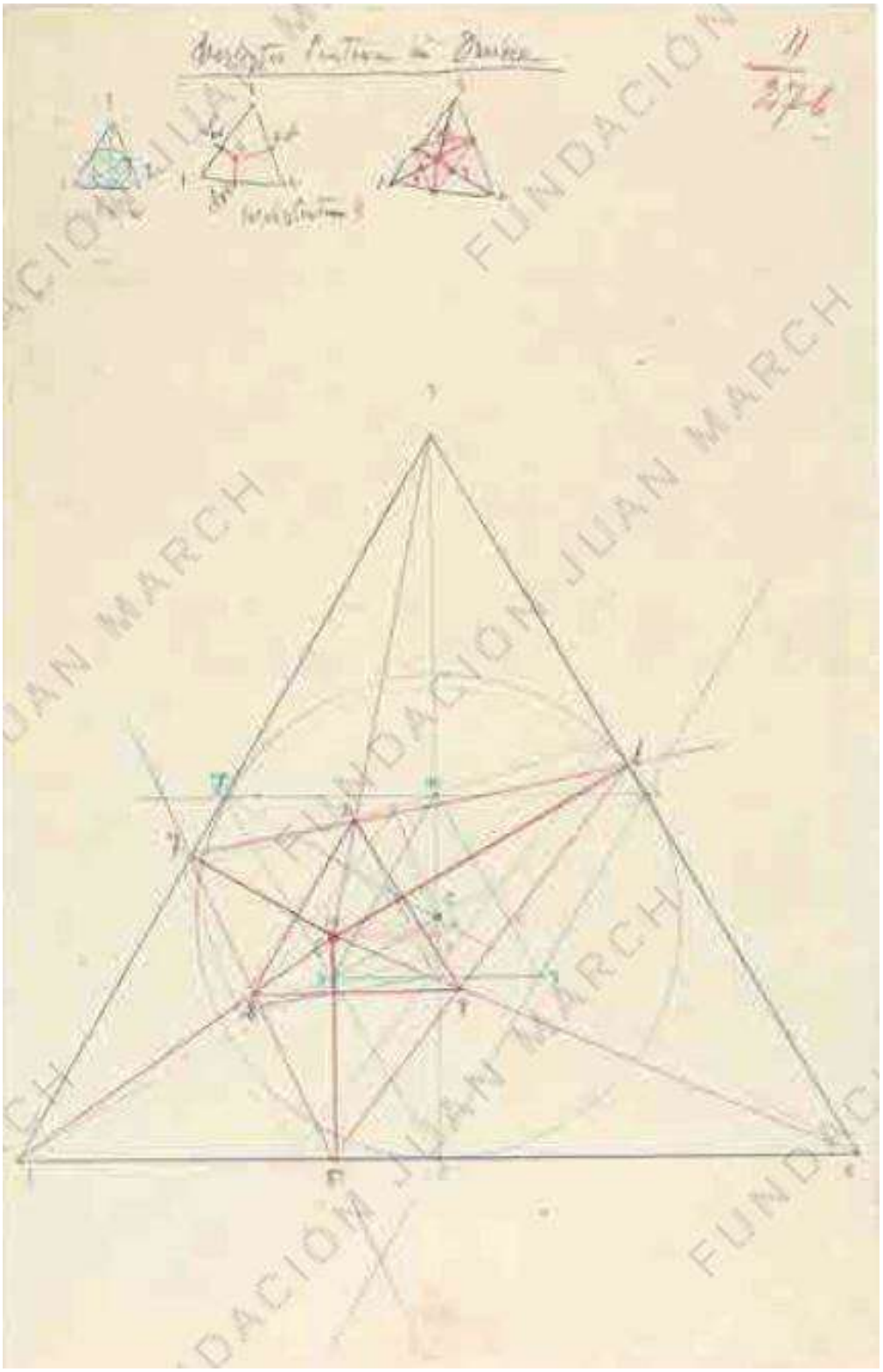
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
Hoja plegada, p. 2. 3 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Fig. 44]

II.14 Centros pluriúnicos, BG II.14/72

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (anverso)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Fig. 45]

II.14 Centros pluriúnicos, BG II.14/93

Lápiz de grafito y lápiz de color
sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 181]

Fundación Juan March

II.15 Irregularidad libre

Este capítulo comprende 150 páginas sin fechar ni numerar. Probablemente Klee impartió el tema de la irregularidad libre en el semestre de invierno 1927-28[1].

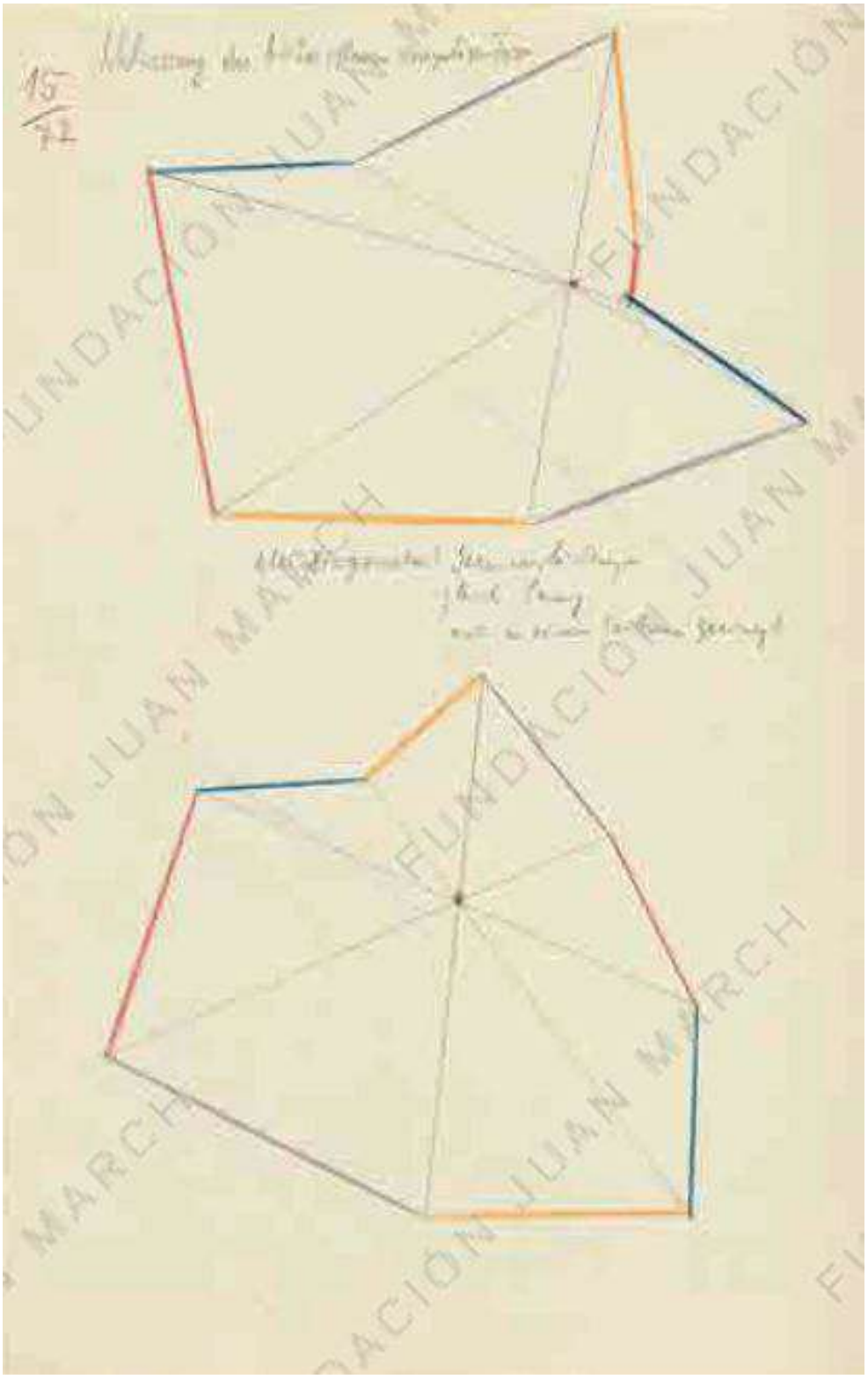
Comienza con la determinación constructiva del centro en formas abiertas "sin apoyo normativo". Se trata de dos líneas que ni son paralelas ni tienen la misma longitud y que no se orientan ni por la vertical ni por la horizontal. Uniendo los extremos de estas líneas, dividiendo por la mitad los ángulos o la vertical, se determina el centro entre ambas [BG II.15/4-17].

Klee desarrolla constructos formales irregulares con líneas que cruzan o dividen por la mitad los lados de las formas abiertas [BG II.15/18-24]. Algunas páginas están dedicadas a la construcción de formas nuevas a partir de un punto y una línea dados, como por ejemplo el arco circular [BG II.15/25-37]. En diversas variaciones, partiendo del punto, la recta y el arco circular y sirviéndose de líneas intermediarias, se determina el centro entre los elementos [BG II.15/41-57].

Las formas hasta ahora abiertas se cierran mediante la unión de los extremos de las líneas, dando lugar a una forma irregular [BG II.15/58-60] [Fig. 46]. Con pares de líneas y de arcos circulares se determina, mediante líneas de unión, el centro del constructo formal irregular [BG II.15/61-64]. En función del principio constructivo adoptado, resultan diversos puntos centrales entre dos rectas o dentro de una forma irregular [BG II.15/66-85] [Fig. 47]. Klee también hace referencia a este fenómeno al abordar las formas regulares del capítulo *II. 14 Centros pluriúnicos*. En lo sucesivo desarrollará nuevas formas irregulares a partir de un punto dado y una línea o a partir de tres puntos dados [BG II.15/86-111]. En la carpeta que lleva por título "Divergencia de la norma (regenerada a lo normal) o (variantes de la norma) (movimiento recíproco)" aparecen construcciones internas lógicas o parcialmente lógicas en "formas normales" como el círculo, el cuadrado o el rectángulo [BG II.15/115-145]. En las notas de la última carpeta Klee trata de desarrollar construcciones "metalógicas" que divergen de la norma [BG II.15/146-150]. F. E.

1 Cf. los dibujos constructivos bajo el encabezado "mediación de líneas libres" en la copia en limpio de Lisbeth Oestreicher (-Birman).

Fundación Juan March

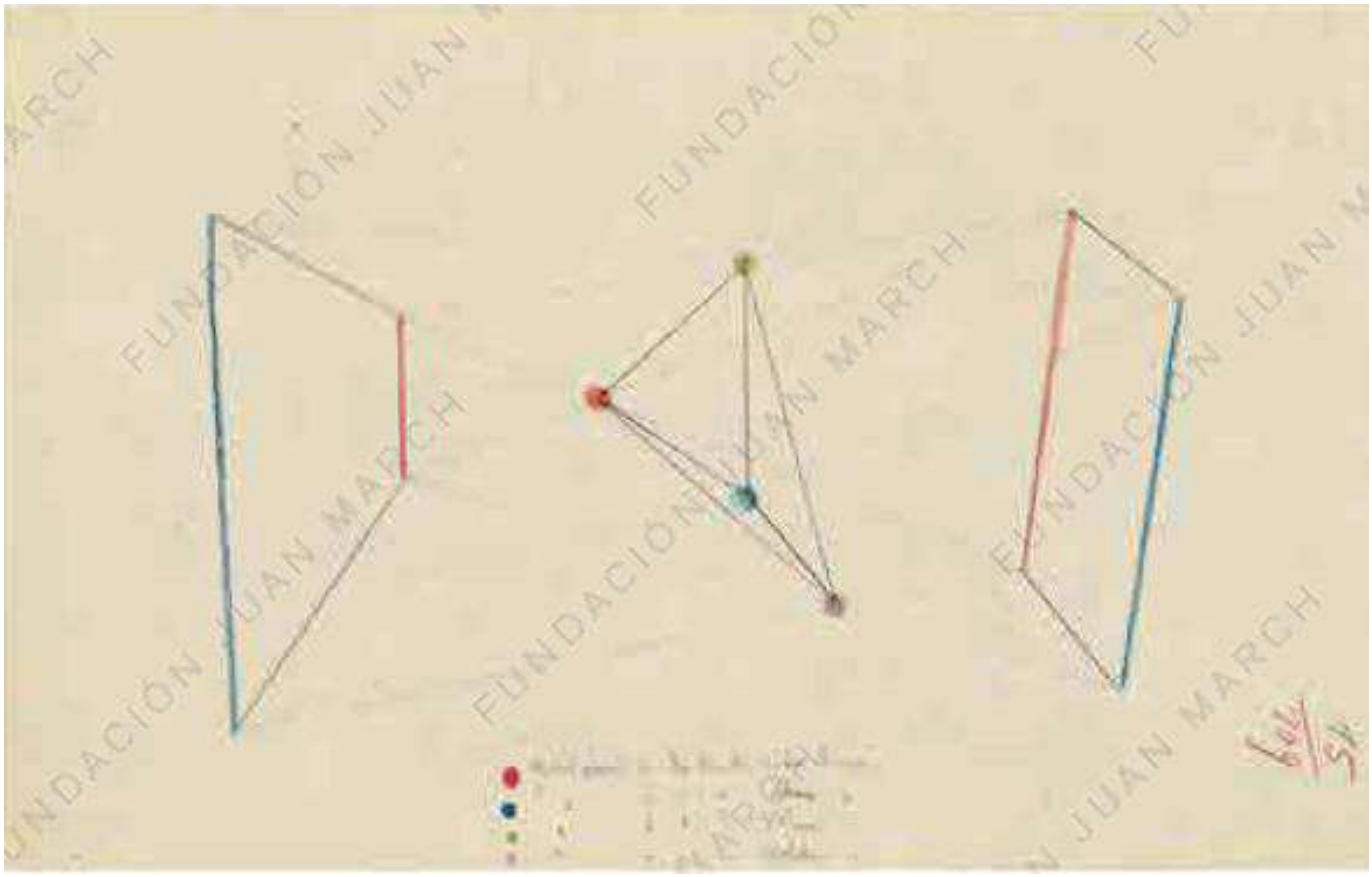


[Fig. 46]

II.15 Irregularidad libre, BG II.15/58

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
Hoja plegada, p. 2. 3 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 183]

Fundación Juan March



[Fig. 47]

II.15 Irregularidad libre, BG II.15/84

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
21 x 33 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 185]

Fundación Juan March

II.16 Secciones cónicas

El capítulo *Secciones cónicas* comprende 461 páginas que no constituyen un manuscrito de clase unitario. Klee numeró correlativamente gran parte de las hojas con lápices de diferentes colores, agrupándolas en distintos capítulos. Algunas páginas tienen también otra paginación tachada por él. Este material se puede dividir en los textos referentes a la elipse (16a), la parábola (16b) y la hipérbola (16c), además de los que versan sobre los cicloides (curvas cíclicas) (16d) y sobre diversas formas curvas. A la hora de construir las figuras geométricas es probable que Klee recurriera en buena medida al libro de texto *Geometrisches Zeichnen* que se encuentra en su biblioteca legado[1]. Está demostrado que Klee impartió las *Secciones cónicas* en el semestre de invierno 1928-29[2].

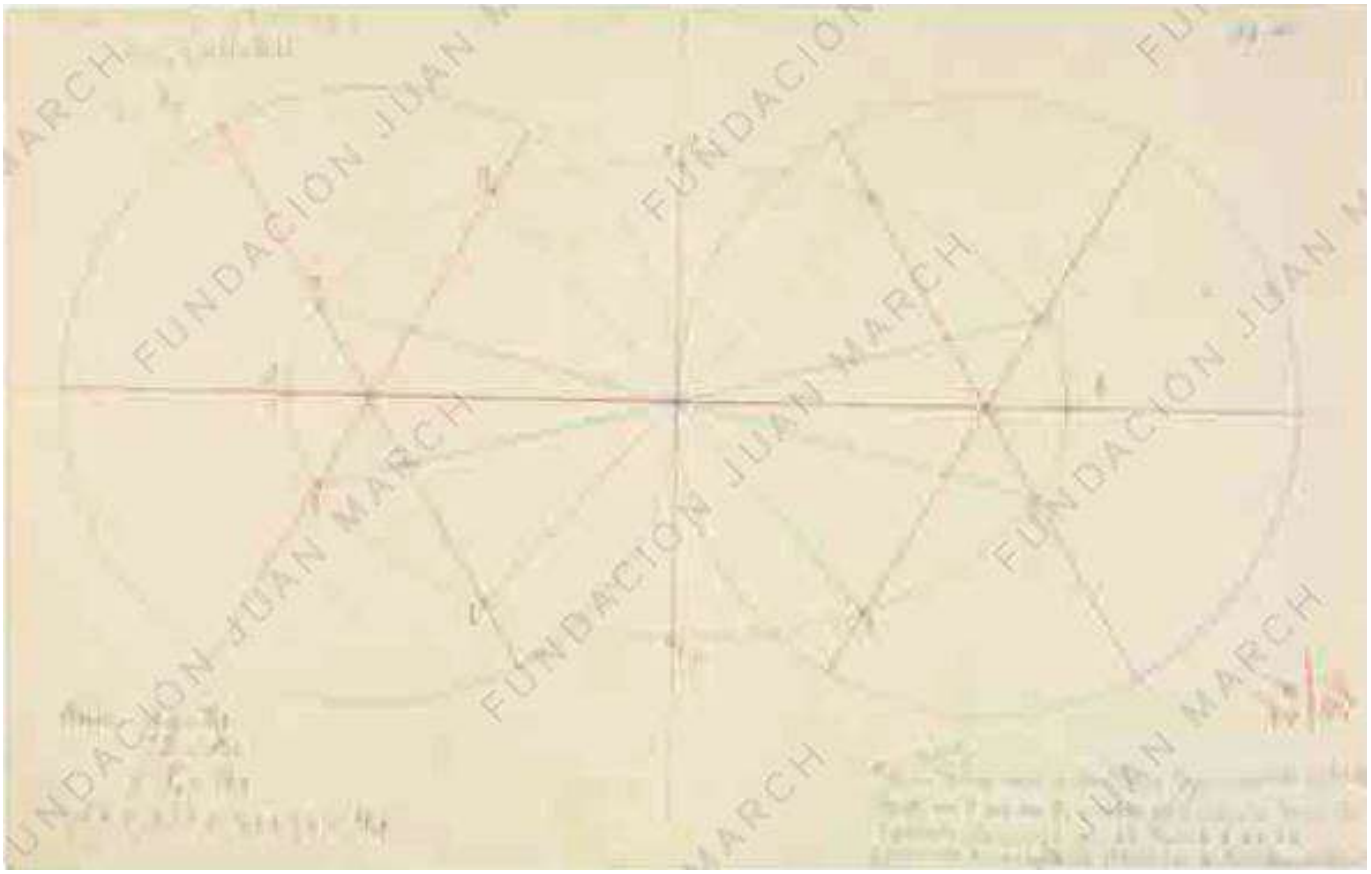
16a Elipse [BG II.16/5-235]

Tras una breve introducción sobre las diversas posibilidades "intuitivas" de dibujar elipses, a partir de BG II.16/17 Klee explica cómo se pueden construir de manera matemáticamente exacta. A continuación analiza sus posibles divisiones internas [BG II.16/48-94] [Fig. 48]. Como ya hiciera en otros capítulos, Klee sigue desarrollando el tema ampliando las construcciones y, por ejemplo, explicando el interior de la elipse a partir de sus líneas de unión horizontales, verticales y paralelas [BG II.16/95-208]. Al final de esta amplia sección se han añadido veinticinco páginas en las que Klee construye diversas formas de arcos de portal. Como prueban las marcas a color que presentan las figuras concretas, se basó en modelos del libro de texto de geometría de su biblioteca[3] [BG II.16/209-233] [Fig. 49].

16b Parábola [BG II.16/236-297] [Fig. 50]

En la carpeta de este apartado Klee anotó la siguiente definición: "Parábola: una sección cónica que surge cuando un plano corta a un cono circular en paralelo a una generatriz"[4] [BG II.16/243]. Aquí Klee explica extensamente las diversas posibilidades de construcción de una parábola y, a partir de una pequeña serie, muestra cómo pueden representarse en su interior, en forma de sucesión progresiva, las líneas diagonales y verticales [BG II.16/275-287].

Fundación Juan March



[Fig. 48]

II.16 Secciones cónicas, BG II.16/56

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
21 x 33 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

16c Hipérbola [BG II.16/298-345]

La sección dedicada a la hipérbola también está precedida por una cita del *Meyers Konversations-Lexikon*: "La hipérbola es una sección cónica. Surge cuando un plano corta las dos mitades de un cono circular sin pasar por la punta del cono"[5]. A una descripción precisa del procedimiento de construcción siguen algunos ejemplos con distintas relaciones numéricas, en los que muestra cómo se puede ampliar la construcción de la hipérbola. Por último aborda la construcción de asíntotas, tangentes y normales de hipérbolas.

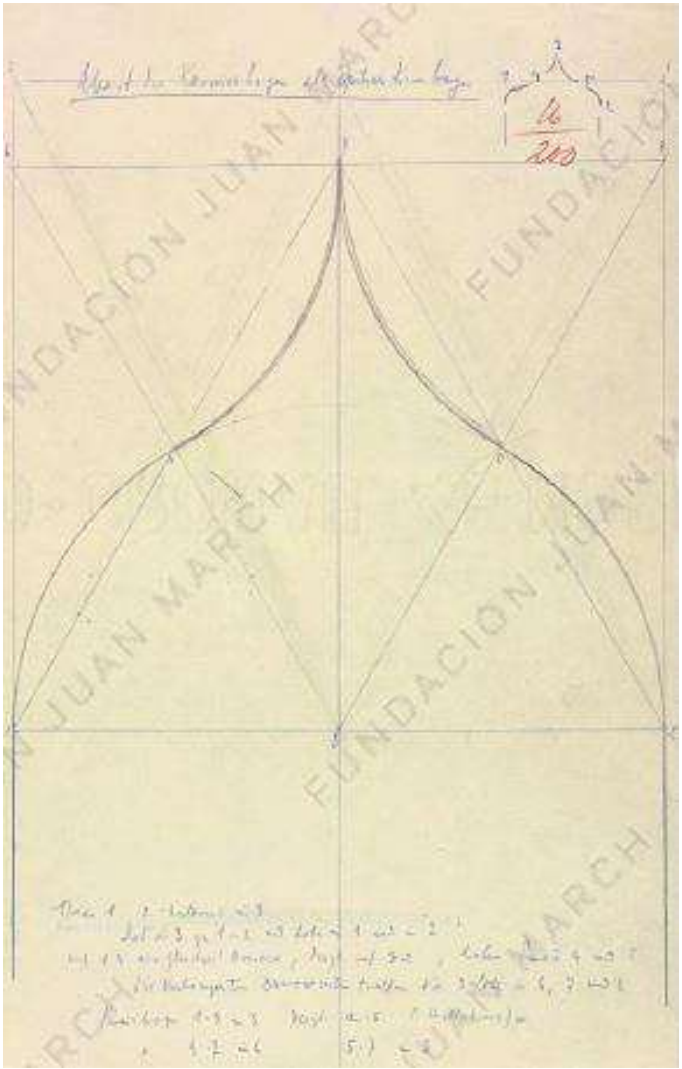
16d Curvas cíclicas [BG II.16/347-417]

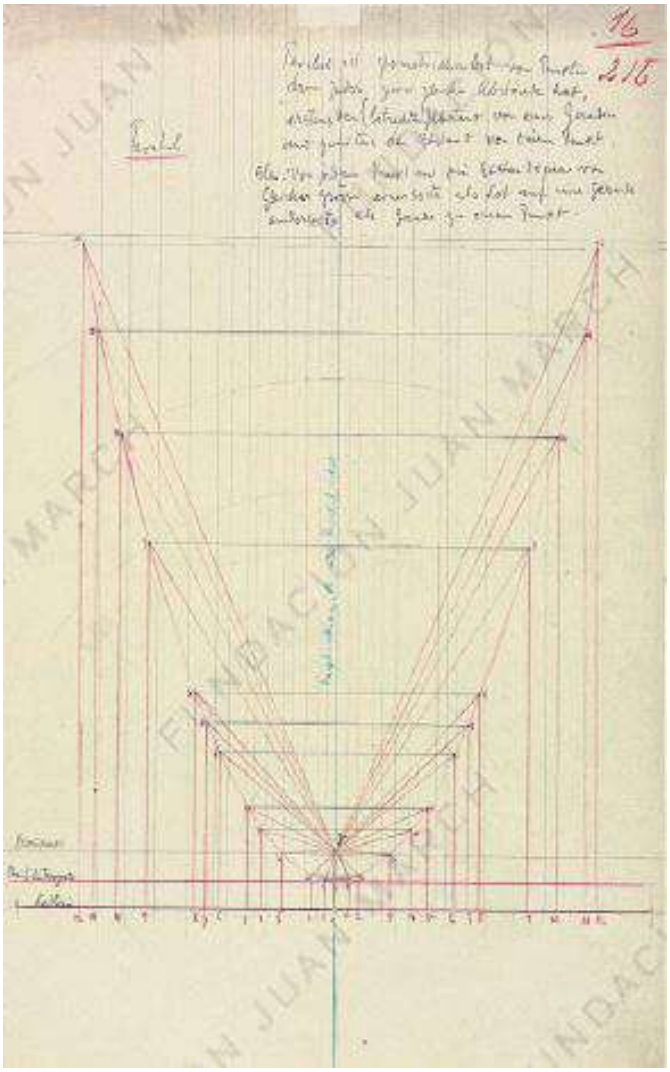
Klee aborda con relativo detalle el tema de las diversas formas de las curvas cíclicas[6]. Además de la construcción, muestra las relaciones estáticas y explica el desarrollo progresivo de los cicloides, para abordar a continuación, una vez más, sus posibles ampliaciones. Inmediatamente después de las páginas dedicadas a los cicloides encontramos algunas hojas que hablan de la evolvente y de distintas formas de la espiral, así como una carpeta con páginas sobre la "Rotación secundaria", a las que siguen más hojas sobre formas curvas como los cardioides[7] y los concoides [BG II.16/373-417]. Klee ofrece la siguiente definición de concoide: "(griego) «línea de concha». Línea plana descrita por los puntos finales de una recta cuando su punto de bisección se mueve sobre una recta fija mientras que ella (o su prolongación) gira simultáneamente en torno a un punto fijo"[8] [BG II.16/399].

En una carpeta denominada "Apéndice a las secciones cónicas" Klee guarda hojas dedicadas a la curva de Cassini y a su forma especial, la lemniscata[9] [BG II.16/418-424]. Al final del capítulo, además de representaciones de sinusoides y cosinusoides, se exponen diversas formas curvas regulares e irregulares [BG II.16/425-459]. M. K.

1 H. Becker (ed.), *Geometrisches Zeichnen*, cit.
2 Cf. las anotaciones de su agenda para las sesiones del semestre superior de la clase de tejeduría en Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1079 ss. Encontramos también apuntes sobre las secciones cónicas en Hermann Fischer, Margarete Leischner y Lisbeth Oestreicher (-Birman).
3 H. Becker, op. cit., pp. 77-85.
4 La cita procede de *Meyers kleines Konversations-Lexikon*. Leipzig; Viena: Bibliographisches Institut, 1899, vol. 2, p. 841. Esta obra de tres tomos se encuentra en la biblioteca legado de Klee.
5 Ibíd, p. 183.
6 Parece que en sus clases, para construir las curvas en la pizarra, Klee utilizaba un disco de cartón. Puede verse en BG II.16/348 [Cat. 190]. Como atestiguan las marcas hechas con lápiz de color, para explicar y construir las formas cíclicas se basó de nuevo en su libro de geometría. Cf. al respecto Becker, op. cit., pp. 86 ss. En BG II.16/360 Klee anota "Según J. Vonderlinn", y remite explícitamente a ese libro de texto, revisado por este profesor de matemáticas.
7 En el margen inferior de la primera hoja dedicada a los cardioides Klee anota "julio 1931", cf. BG II.16/387.
8 Esta cita procede también del *Meyers kleines Konversations-Lexikon*, cit., vol. 2, p. 368.
9 En este caso se apoya de nuevo en las explicaciones que ofrece su libro de geometría. Cf. H. Becker, op. cit.

Fundación Juan March





[Fig. 49]

II.16 Secciones cónicas, BG II.16/220

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Fig. 50]

II.16 Secciones cónicas, BG II.16/244

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 189]

Fundación Juan March

II.17 Centros que se desplazan

Este capítulo comprende 47 páginas sin fechar ni numerar. Se trata de notas relativamente homogéneas por lo que respecta al tipo de papel y a la caligrafía. Hay bocetos en papel tipo Normal 2b o en papel de pasta de madera sin marca de agua. Hay certeza de que estas notas fueron utilizadas por Klee para la clase del 5 de julio de 1927, tal como atestiguan los apuntes de Arieh Sharon[1].

A modo de introducción, Klee analiza la radiación constructiva interna de las tres formas elementales a partir de su centro [BG II.17/3-8].

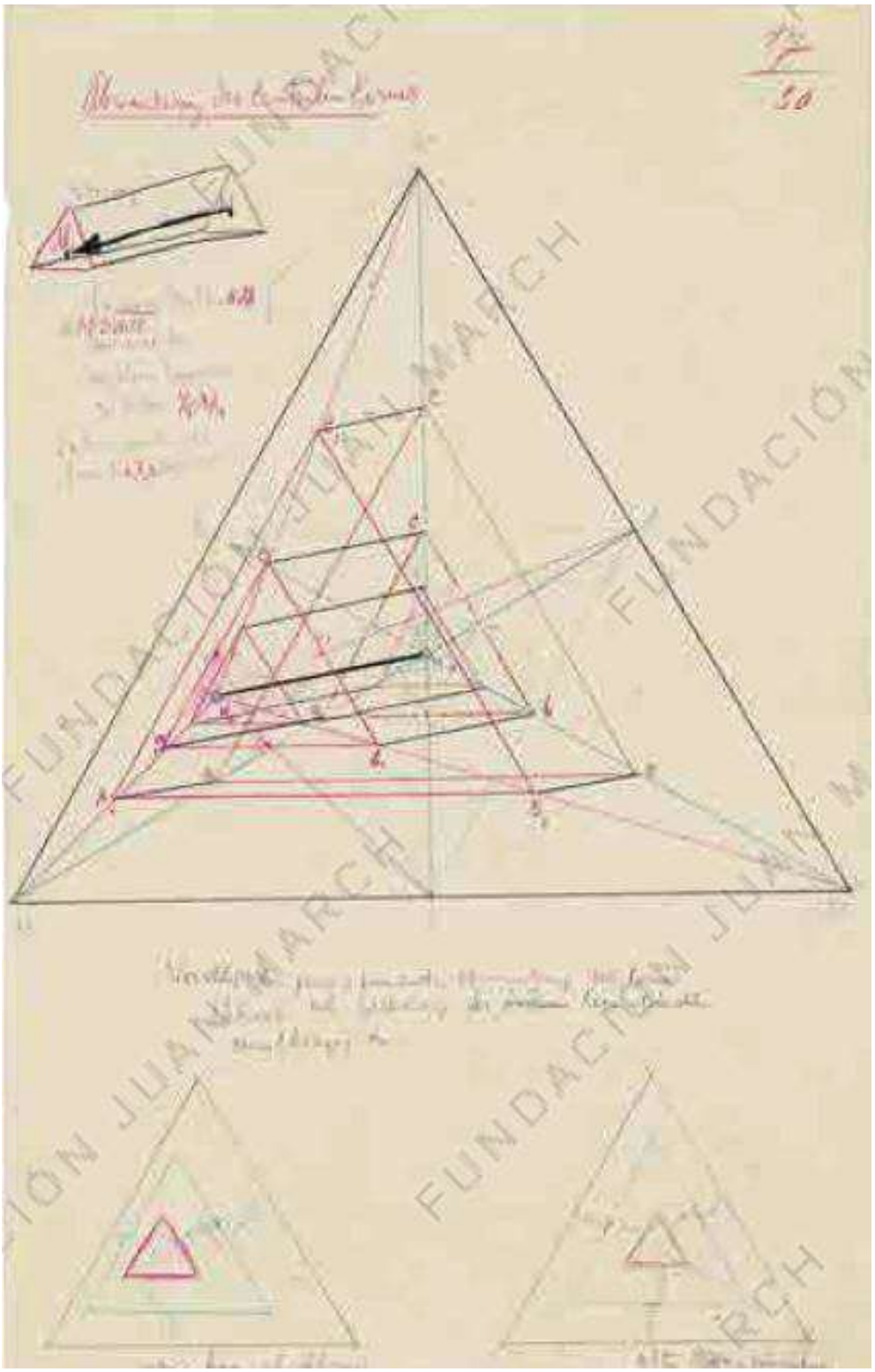
A continuación expone diversos ejemplos de radiación constructiva interna con centro desplazado. El centro de la radiación puede estar dentro de la forma elemental o puede estar desplazado hacia fuera [BG II.17/9-16]. A partir del desplazamiento del centro, Klee saca conclusiones sobre la "densidad" en el interior de la forma, que trata de ilustrar sobre el plano mediante la densidad del trazo del lápiz [BG II.17/17-20]. En otros bocetos bosqueja, a partir de los centros que se desplazan, diversas construcciones internas que también pueden superponerse entre sí [BG II.17/21-43] [Fig. 51]. Para finalizar, construye radiaciones para los casos en que los centros de dos formas elementales diferentes se desplazan y coinciden fuera de ellas [BG II.17/44 ss.].

Seguidamente analiza las consecuencias que diversos tipos de desplazamiento del centro acarrean sobre la construcción interna de las formas elementales. Margrit Kallin(-Fischer) anota en sus apuntes: "Migración de los centros: desplazamiento ilógico del centro desde la forma elemental lóg[ica]. En la ejecución lógica vuelve a haber sujeción a leyes. Si uno comete un error emplea otro error como contratensión y alcanza la armonía"[2]. F. E.

1 Este capítulo también está documentado en la copia en limpio de Lisbeth Oestreicher (-Birman).

2 Margrit Kallin(-Fischer). Archivo de la Bauhaus, Berlín, nº inv. 1997/9.46 [1927].

Fundación Juan March



[Fig. 51]

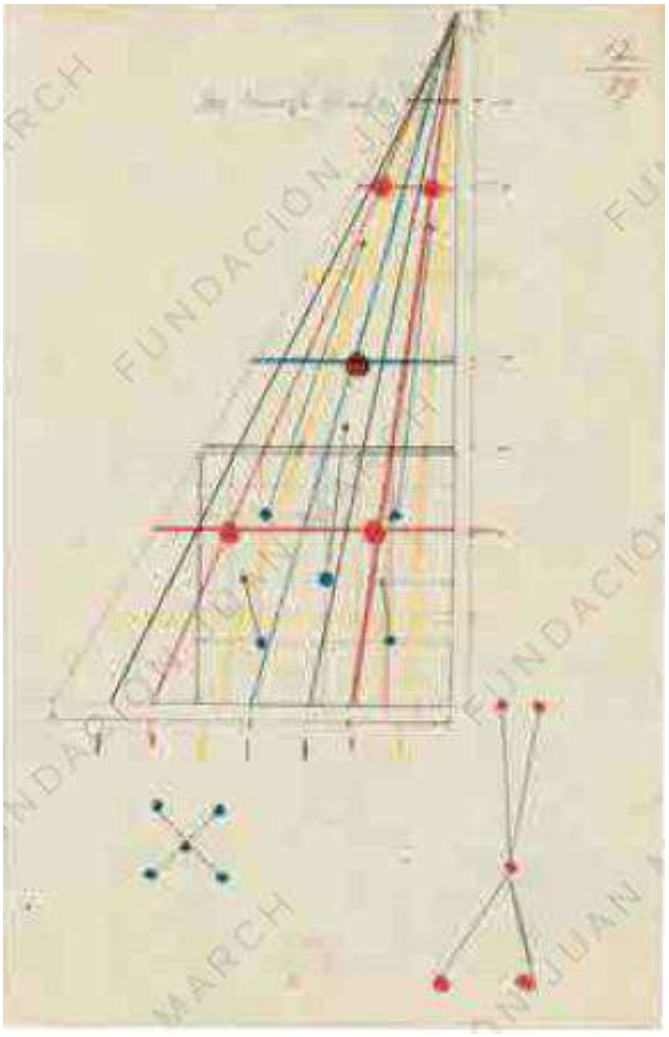
II.17 Centros que se desplazan, BG II.17/36

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (anverso)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 193]

Fundación Juan March

II.18 Patología

Este capítulo comprende quince páginas sin fechar ni numerar. Por lo que respecta al tipo de papel y a la caligrafía, estas notas son relativamente homogéneas. Sobre la carpeta, Klee define la patología como "modificaciones anormales de las formas fundamentales". Estas modificaciones llevan, por ejemplo, de un triángulo regular a un pentágono o a un triángulo irregular "sin tener en cuenta sus naturales relaciones internas de proporción" [BG II.18/1]. Por ejemplo, si tomamos un rectángulo y empujamos hacia arriba el lado superior "con la lanza", es decir, con una vertical, obtenemos un desplazamiento de los puntos-nudo constructivos internos [BG II.18/2-4]. Así se puede estirar a lo largo la construcción interna de un rectángulo, de tal forma que surge un triángulo [BG II.18/5] [Fig. 52]. Mediante movimientos formales, que Klee denomina también "tirón", surgen construcciones internas anormales dentro de un formato [BG II.18/6-11]. Un movimiento unilateral desemboca en formas anormales, mientras que los movimientos aplicados a todos los lados reducen o amplían las formas [BG II.18/12]. F. E.



[Fig. 52]

II.18 Patología, BG II.18/5

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 195]

Fundación Juan March

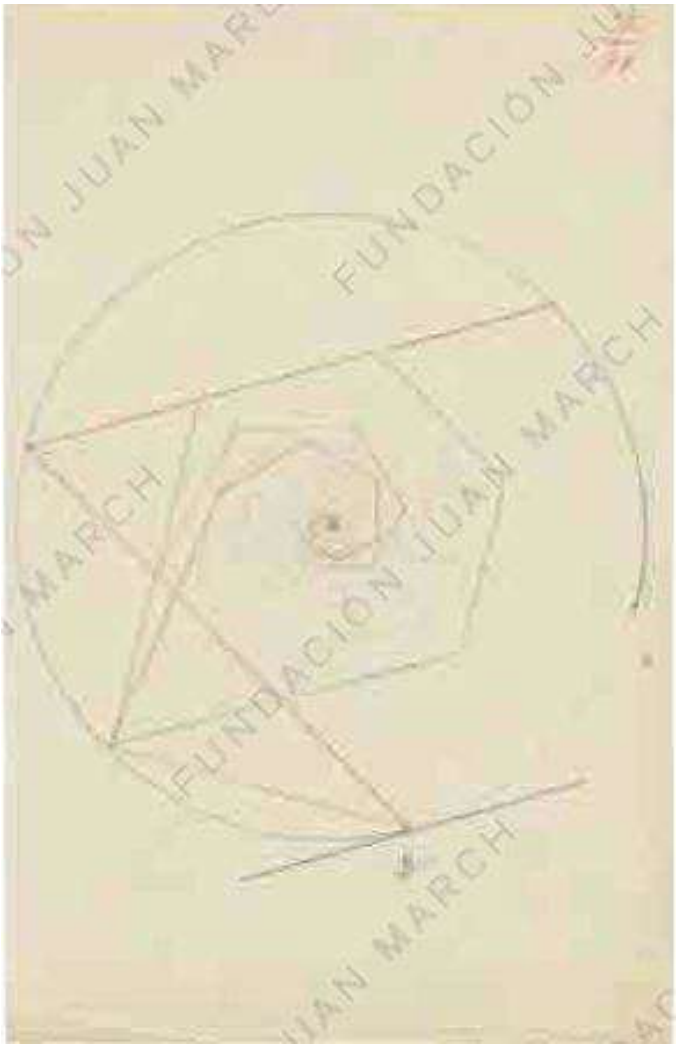
II.19 Progresiones

Este capítulo tiene asignadas 98 páginas sin fechar ni numerar. Se trata de las hojas que contiene la carpeta "19 Movimiento progresivo" [BG II.19/1-91] así como un par de notas guardadas en la carpeta "Progresiones expresadas gráficamente" [BG II.19/92-98].

Klee trata la progresión también en otros legajos, como en el capítulo *I.3 Orden especial* o en algunas notas que han sido archivadas en el apéndice [BG A/163-294].

Klee analiza las progresiones "dentro de las normales relaciones de tensión internas de las formas elementales", tal como anota en una de las carpetas [BG II.19/4]. También las denomina "progresiones primordiales", e introduce como concepto contrario el de "regresión". Con él describe una progresión cuyos intervalos son cada vez menores en lugar de mayores. Klee distingue entre "progresión numérica", que crece a intervalos mayores, y "progresión energética", que crece a intervalos menores porque la energía se condensa [BG II.19/5-8]. Muestra las diversas posibilidades de estructuración progresiva del plano dentro de un cuadrado [BG II.19/12-19]. En el caso del círculo, la prolongación del radio manteniendo el mismo punto central genera una serie progresiva de círculos. El radio crece "de dentro afuera en una progresión pura". El centro también se puede desplazar progresivamente sobre el diámetro de una circunferencia [BG II.19/20-30]. Con los catetos y las hipotenusas de triángulos alineados unos junto a otros Klee desarrolla un movimiento progresivo en zigzag [Fig. 53]. La progresión de los catetos es "más aguda", es decir, el movimiento en zigzag es más amplio, por el contrario, el de las hipotenusas es "más suave" [BG II.19/33 ss.]. En algunos dibujos constructivos despliega espirales progresivas en el círculo [BG II.19/44-57] [Fig. 54,]. En construcciones libres dentro del cuadrado o el triángulo, Klee desarrolla estructuraciones progresivas de sus planos. Cuanto mayor sea el área de una parte del plano menor será la energía contenida en él; en otras palabras, más diluido o claro será el color que le asigne [BG II.19/65-70]. Mediante el desplazamiento de los puntos-nudo se obtiene un rectángulo a partir del cuadrado o una elipse a partir del círculo. Klee también habla en este contexto de "tirón progresivo" [BG II.19/81-85]. Denomina "Apéndice a la progresión" algunos dibujos que asocia con el "crecimiento natural". Se trata de construcciones que se basan en el crecimiento del intervalo de separación de las horizontales y en algunos casos recuerdan a dibujos esquemáticos de plantas [BG II.19/86-90] [Fig. 55]. F. E.

Fundación Juan March



[Fig. 53]

II.19 Progresiones, BG II.19/11

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 196]

[Fig. 54]

II.19 Progresiones, BG II.19/54

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Fig. 55]

II.19 Progresiones, BG II.19/87

Lápiz de grafito y lápiz de color
sobre papel (anverso)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

II.20 Estática y dinámica

El capítulo *Estática y dinámica* comprende 62 páginas sin fechar que no constituyen unas notas de clase unitarias. Hay dos carpetas que llevan por título "21a Estática" y "21b Dinámica". La numeración coincidente con *II.21 Mecánica* confirma la suposición de que Klee sólo en un momento posterior dedicó un capítulo propio a los temas de estática y dinámica, lo que parece corroborado por la rectificación que llevó a cabo en su índice[1] [BG A/1]. Así pues, parte de las notas de este capítulo se integraban originariamente en el capítulo *II.21 Mecánica*. Dado que Klee no añade una nueva numeración con la cifra "20", es difícil saber qué hojas tenía previsto incluir en *II.20 Estática y dinámica*. Por eso, salvo escasas excepciones, se ha mantenido el orden de las páginas tal como se encontraron en las dos carpetas. En la carpeta dedicada a la estática hay una especie de índice, pero no se ha podido asignar ninguna página a los correspondientes apartados [BG II.20/3] [Fig. 56]. Hay una carpeta con notas sobre la "horizontal en el cuadrado", que, tal como añade el propio Klee, también pertenecen al apartado *II.6*, "Ampliaciones esquemáticas internas destacadas estáticamente" [BG II.6/108-181]. Como las páginas de *II.6 Forma elemental* están numeradas correlativamente, estas hojas sin paginar se han dejado en *II.20 Estática y dinámica*. A "21a Estática" le sigue una carpeta con explicaciones sobre la estática ideal (cósmica) y material (terrestre) [BG II.20/44]. La carpeta con el título "21b Dinámica" contiene diez dibujos geométricos [BG II.20/53-62].

Klee define la vertical, la horizontal y la diagonal como los elementos mecánicos primarios, secundarios y terciarios de la estática. Muestra los aspectos mecánicos en la estructuración del plano mediante líneas y planos activos [BG II.21/4]. En una serie de dibujos constructivos ensaya diversas variantes de la estática. Lo que le interesa es el principio de las reglas estáticas y la divergencia respecto a ellas. Klee trata también la "horizontal del cuadrado" así como su "ensanchamiento" [BG II.20/14-27].

Define la regla dinámica como "evitar las reglas estáticas" [BG II.20/53] [Fig. 57]. Por tanto, en las construcciones dinámicas no pueden aparecer verticales, horizontales ni diagonales. Klee bosqueja algunos dibujos con triángulo oscilante. La espiral le sirve como un ejemplo más de la dinámica, ya que la fuerza centrífuga es responsable del movimiento en espiral.

Klee muestra aquí con construcciones geométricas lo que había explicado a partir de ejemplos concretos en las clases dedicadas a la *Mecánica pictórica*. F. E.

1 En un borrador del índice [BG A/3] Klee sólo anota *II.21 Mecánica*. Más tarde creó el capítulo *II.20 Estática y dinámica* para una parte de estas notas.

Fundación Juan March

[Fig. 56]

II.20 Estática y dinámica, BG II.20/3

Lápiz de grafito sobre papel
Carpeta, p. 1. 33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Fig. 57]

II.20 Estática y dinámica, BG II.20/53

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
Carpeta. 33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

II.21 Mecánica

Las notas del capítulo *Mecánica* comprenden, por un lado, los manuscritos de las clases sobre la *Mecánica pictórica* (*o Teoría del estilo*) y, por otro, 51 hojas sueltas sobre la teoría del estilo. En este legajo también encontramos los textos de Klee *Historia natural infinita* (*ausencia de gravitación*) y *Gravitación*.

Como atestigua la datación y la numeración correlativa de las páginas, Klee impartió las clases sobre *Mecánica pictórica* [BG II.21/4-101] [Fig. 58, 59] del 19 de febrero al 18 de marzo de 1924, inmediatamente después de las lecciones sobre el *Orden primordial*. La carpeta con la inscripción "Reelaboración de las clases del 11 y 18 de marzo y conclusión (impartido como clase final el 2 de julio de 1924)" [BG II.21/87] guarda notas que contienen información complementaria sobre algunas páginas precedentes, además de otras exposiciones de la teoría del estilo, tema con el que Klee terminó el ciclo de clases el 18 de marzo. La fecha de la clase final, comienzos de julio de 1924, así como las huellas de revisiones que presentan las notas del *Orden primordial* y la *Mecánica pictórica* permiten suponer que Klee impartió de nuevo estas clases, con ligeras modificaciones, en el semestre de verano 1924. Reelaboró las notas con subrayados, marcas en los márgenes y referencias a páginas en lápiz de grafito y de color. No parece que el objeto de estas marcas fuera el de disponer el material para la anunciada publicación en la serie Bauhausbücher[1], pues Klee también realiza añadidos similares en las notas sobre el *Orden primordial*. Estas nuevas aportaciones debían servir más bien para preparar nuevas clases sobre el mismo tema.

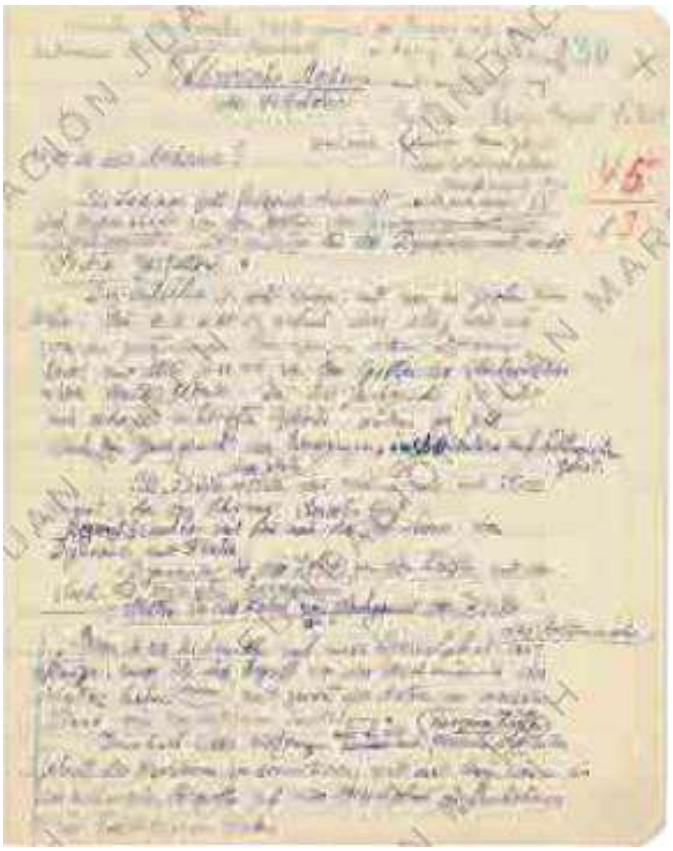
La clasificación de las restantes notas de clase resulta problemática, pues Klee también incluyó originariamente en este capítulo las notas sobre *Estática y dinámica*. No es posible separar claramente ambos capítulos por lo que respecta al contenido. Al capítulo *II.21 Mecánica* se han asignado las páginas que se encontraban en la carpeta con las notas de clase de la *Mecánica pictórica*. Las notas que estaban en la carpeta "Estilo" también se han integrado en este apartado, ya que, por su contenido, encajan con el final del ciclo de clases. Por lo demás, asimismo se han incluido aquí los textos sobre *Historia natural infinita* que se encuentran en la carpeta "21 Estilo desarrollado cosmohistórica o cosmogenéticamente (cosmogénesis como fundamento)" [BG II.21/129-133].

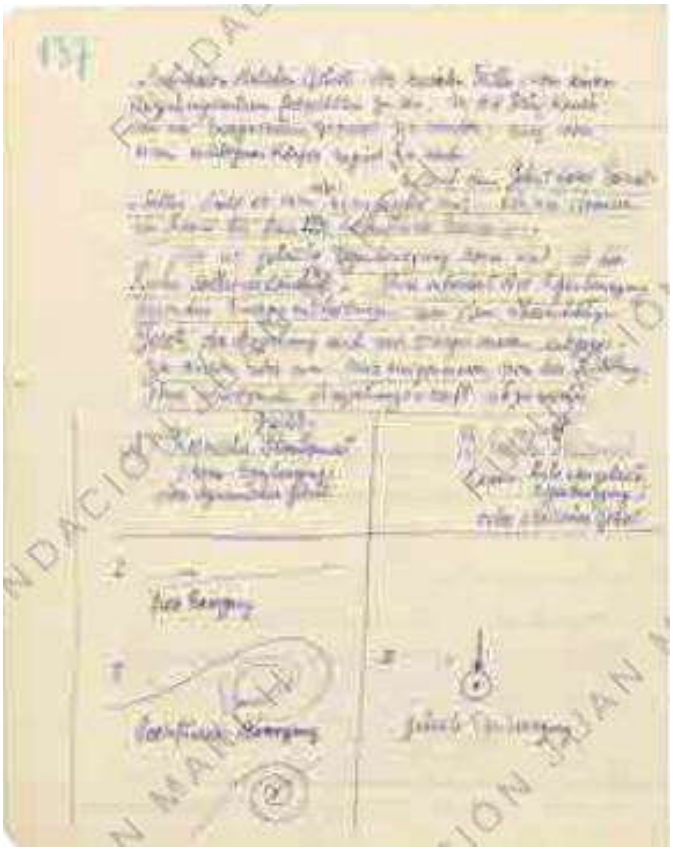
Al comienzo de sus clases sobre *Mecánica pictórica* Klee constata que las definiciones enciclopédicas de los conceptos "mecánica", "estática" y "dinámica" sólo son correctas bajo determinadas condiciones[2]. Porque el "movimiento es en realidad norma. Y si el movimiento es en realidad norma, entonces la dinámica también es norma. Norma significa estado habitual. Por consiguiente, el estado habitual de las cosas en el espacio cósmico es: el estado de movimiento" [BG II.21/6]. La apariencia de la estática es engañosa porque todas las cosas y los seres vivos se mueven conjuntamente. Bajo la condición previa de que la dinámica es norma, Klee se interesa por las distintas formas de movimiento[3].

Klee estaba convencido de que, antes de "trasplantar" la mecánica al "ámbito especial" de lo pictórico, los alumnos debían tener una noción de qué es la mecánica en la naturaleza. Menciona como forma primaria la trayectoria en línea recta: "este movimiento de primera fase es movimiento propio libre y carente de impedimentos e influencias", es así como se mueven en el universo los cuerpos celestes, que "participan de la movilidad general sin actividad personal de ningún tipo". Obedecen a la ley primigenia. Este movimiento primario en línea recta puede ser transformado en un desplazamiento curvo por la acción de una potencia que lo atrae. Klee caracteriza este movimiento como "movimiento influido". Klee habla de "movimiento inhibido" en el caso de un centro energético que gana potencia, obligando a renunciar al movimiento propio. Asigna el movimiento libre y el movimiento influido al ámbito dinámico, mientras que el movimiento inhibido pertenecería al ámbito estático [BG II.21/7-12].

En la tierra, "donde el movimiento propio inhibido se convierte en norma, el reposo se da por sobreentendido", explica Klee. El ser humano, que está ligado a la tierra, que, a su vez, se mueve en el cosmos, tiene que ser consciente de sus posibilidades de movimiento. Aunque ha de conformarse con el dominio de la vertical, debe aprovechar a fondo las posibilidades de sus diferentes tipos de movimiento inhibido [BG II.21/11]. Klee analiza primero el "pleno sometimiento a la ley de la vertical", que determina

Fundación Juan March





[FIG. 58]

II.21 Mecánica, BG II.21/5

Tinta, lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
Hoja plegada, p. 1. 20,7 x 16,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Fig. 59]

II.21 Mecánica, BG II.21/12

Tinta, lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
Hoja plegada, p. 4. 20,7 x 16,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 200]

Fundación Juan March

la condición de la horizontal [BG II.21/13]. En la clase siguiente, el 29 de febrero de 1924, analiza las posibilidades de movimiento en los tres elementos, tierra, agua y aire[4]. El pez se puede mover con total libertad en el agua. No está vinculado a una vertical. Los gusanos son parte del movimiento en el ámbito terrenal. Ciertamente, su movilidad no es tan veloz pero sí igual de dinámica que la ligera movilidad de los peces en el agua. Gracias a la integración en un elemento que tiene el mismo peso específico, es decir, la tierra, los movimientos de los gusanos discurren también por trayectorias dinámicas. Tanto el pez como el gusano pierden su movilidad en cuanto abandonan su elemento y van a parar a la superficie terrestre. Porque allí caen bajo el dominio de la vertical. En el caso de los seres humanos, las relaciones mecánicas también cambian cuando pasan a otro elemento. En el agua existe un empuje hacia arriba mientras que en tierra existe un empuje hacia abajo. En el ámbito aéreo los seres humanos serían pez o pájaro: o se sirven de un globo de gas con el que pueden ascender soltando gas como hace el pez en el agua expulsando oxígeno, o se sirven de un "motor como el pájaro" [BG II.21/19-22].

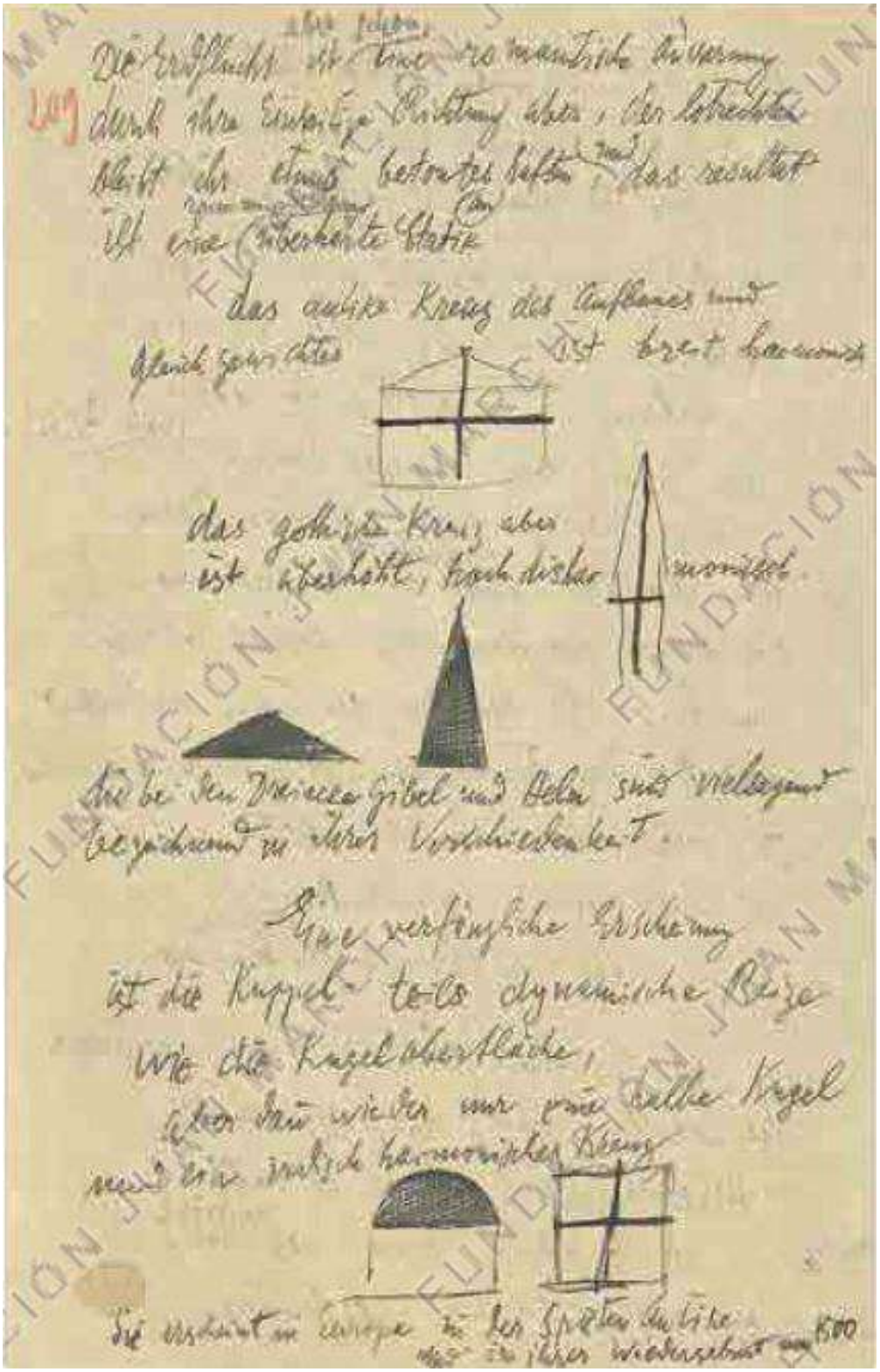
Klee reivindica que hay que superar esta norma de la horizontal. Esto se consigue gracias a la fuerza vital de la plantas y "mediante la creación de niveles horizontales de desarrollo siempre nuevos y más amplios" [BG II.21/25]. De forma análoga a la planta, que mantiene el equilibrio con brotes y ramas laterales, el ser humano compensa el equilibrio con sus brazos. La estructura del ser humano está muy lograda, pero lo cierto es que sólo puede reposar en posición horizontal. Tras estas disquisiciones, Klee constata que el movimiento estático es, ante todo, un movimiento forzado, que discurre hacia el centro de la tierra en la dirección de la vertical perpendicular al horizonte terrestre [BG II.21/29]. Es posible escapar a este dominio de la vertical mediante desplazamientos del equilibrio, igual que sucede al construir una torre. Klee sigue exponiendo el tema del equilibrio. Primero lo compara con un estado que se corresponde con el símbolo de la balanza.

En la clase siguiente, el 4 de marzo de 1924, vuelve a retomar el tema, pero lo describe "como acción, lo que deviene, su génesis" [BG II.21/41]. Una balanza corriente sólo pesa los pesos pesados en el ámbito de las dimensiones altura y anchura. Pero dado que en el ámbito pictórico a menudo el campo de juego se amplía, más allá del plano, a lo espacial, hay que imaginar también el instrumento de una balanza espacial [BG II.21/42]. Klee ya había reflexionado sobre la balanza en el plano y la balanza espacial en las clases del 28 de noviembre y del 12 de diciembre de 1921 [BF/27-38]. Las notas de ese primer ciclo de clases le sirvieron como referencia para las clases sobre la *Mecánica pictórica*, tal como atestiguan varias ilustraciones idénticas[5].

El 11 de marzo de 1924 Klee resume en un "pequeño repaso" los ejemplos tomados de la naturaleza y pasa al plano pictórico [BG II.21/57 ss.]. Explica la interrelación entre configuración productiva y receptiva del movimiento[6] [BG II.21/59]. La dirección del movimiento debe resultar de la configuración. Presenta el ejemplo de la flecha negra que, como elemento especial activo, actúa en una dirección determinada sobre el elemento general pasivo [BG II.21/63]. Sirviéndose de colores, presenta también algunos ejemplos de la configuración del movimiento [BG II.21/67-71].

En la clase del 18 de marzo de 1924 Klee pasa del ámbito estático al ámbito dinámico. Tras el análisis de la disposición estática de un material muerto analiza la disposición de la materia viva. En este contexto no sólo rige la pura lógica de cálculo sino también aspectos psicológicos. El tema era la estructura del cuerpo humano y sus complejos orgánicos, como por ejemplo "zona del vientre", "zona del pecho" y "zona de la cabeza". Dentro de estas zonas impera el dominio de la vertical, que va declinando a medida que se asciende hacia arriba. Así, el pensamiento en el cerebro es totalmente libre; en la "zona de la cabeza" imperan las relaciones dinámicas más libres [BG II.21/75]. Pero la cabeza no es independiente, sino que está atada al cuerpo ligado a la tierra. De este modo surge un "conflicto trágico que adopta formas más intensas a medida que aumenta la libertad del pensamiento" [BG II.21/77]. En las notas de clase del 3 de marzo de 1922 Klee se lamenta del "carácter contradictorio del ser humano. Medio preso y medio alado" en los siguientes términos: "esa capacidad del ser humano de explorar mentalmente a voluntad lo terrenal y lo supraterrenal, en contraposición con su impotencia

Fundación Juan March



[Fig. 60]

II.21 **Mecánica**, BG II.21/97

Tinta, lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
Hoja plegada, p. 4
22,2 x 14,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 203]

Fundación Juan March

física, constituye la primigenia tragedia humana. La tragedia de su condición espiritual" [BF/130]. La causa de esa tragedia del ser humano es su atadura a la superficie terrestre por la acción de la fuerza de la gravedad, que contrarresta su impulso espiritual de dirigirse hacia lo alto.

Klee investiga en clase la cuestión de las posibilidades de que dispone el cuerpo para superar la vertical: puede superar la atracción terrestre mediante la fuerza muscular (salto) o mediante invenciones de la mente, como pueden ser un bastón, un proyectil (prolongación del alcance del brazo), un arco, una cerbatana, un arma de fuego o un avión. A pesar de su movilidad, la rueda, el coche o la locomotora siguen estando ligados a la vertical[7] [BG II.21/78-85].

Klee completó las clases del 11 y el 18 de marzo con más ejemplos del movimiento inhibido del ser humano, probablemente con intención de exponerlos en el semestre de verano de 1924 [BG II.21/87-91]. A continuación pasa de la situación del ser humano al ámbito del estilo, pues "en el fondo el estilo representa la actitud humana frente a estas cuestiones de lo terrenal [estático] y de lo que está más allá de lo terrenal [dinámico]"[8]. Los estilos arquitectónicos se analizan a partir de su orientación estática o dinámica [BG II.21/92-98] [Fig. 60]. Al final de las clases sobre la *Mecánica pictórica* Klee llega a la conclusión de que en la configuración pictórica ideal es posible una dinámica absoluta [BG II.21/99].

En otra carpeta que lleva por título "Estilo desarrollado cosmohistórica o cosmogenéticamente" encontramos el texto *Historia natural infinita*. Klee describe en él el estado primigenio en "ausencia de gravitación" y el primer hecho que condujo a la gravitación[9] [BG II.21/130-133]. Transfiere las observaciones hechas en la naturaleza al ámbito abstracto. A continuación ofrece algunas explicaciones sobre el movimiento centrífugo y centrípeto y sobre la importancia de la vertical y el péndulo. Además, analiza diversas posibilidades de giro de las formas elementales y su repercusión sobre el carácter de estas en lo relativo a la estática y a la dinámica. Klee llega a la conclusión de que, al contrario de lo que ocurre con las cosas puramente dinámicas, no es posible hacer girar las puramente estáticas [BG II.21/146] [Fig. 61]. F. E.

1 Cf. Rossella Savelli, "Bildnerische Mechanik (oder Stillehre)", en: Pfäffikon, 2000, p. 127; sobre la publicación prevista cf. también p. 41 de este catálogo.

2 Se refiere a las definiciones contenidas en Heinrich Schmidt (ed.), *Philosophisches Wörterbuch*. Leipzig: Kröner, 1916, pp. 159 ("mecánica"), 62 ("dinámica") y 231 ("estática"). Este libro se encuentra en la biblioteca legado de Klee.

3 Esta idea del movimiento como fundamento de todo devenir había alcanzado gran difusión en tiempos de Klee. Más importante que el análisis artístico del movimiento —que tanto interesaba a los futuristas— era para Klee la recuperación de la teoría de la metamorfosis de Goethe y del pensamiento romántico, marcado por la dinámica, importante sobre todo para la filosofía vitalista de la vida. Cf. al respecto Eggelhöfer 2012, pp. 44-66.

4 Se menciona a Leonardo da Vinci como fuente de estas explicaciones. Cf. al respecto R. Bonnefoit, "Paul Klees Wahlverwandtschaft mit Leonardo da Vinci im Spiegel seiner Bauhaus-Lehre", *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, 71, 2 (2008), pp. 243-258. En la biblioteca de Klee se encuentra el libro de Leonardo da Vinci, *Der Denker, Forscher und Poet. Nach den veröffentlichten Handschriften*. Jena: Diederichs, 1906 [Cat. 273]. La editora, Marie Herzfeld, tituló un capítulo "Luft, Wasser, Erde" [Aire, agua, tierra]. De forma análoga pero siguiendo el orden contrario, Klee da el título "Tierra, agua y aire" a un capítulo de su *Pädagogisches Skizzenbuch*. Múnich: A. Langen, 1925, p. 37.

5 Cf. por ejemplo BF/32-39 y BG II.21/45, BG II.21/47, BG II.21/49, BG II.21/50 y BG II.21/51.

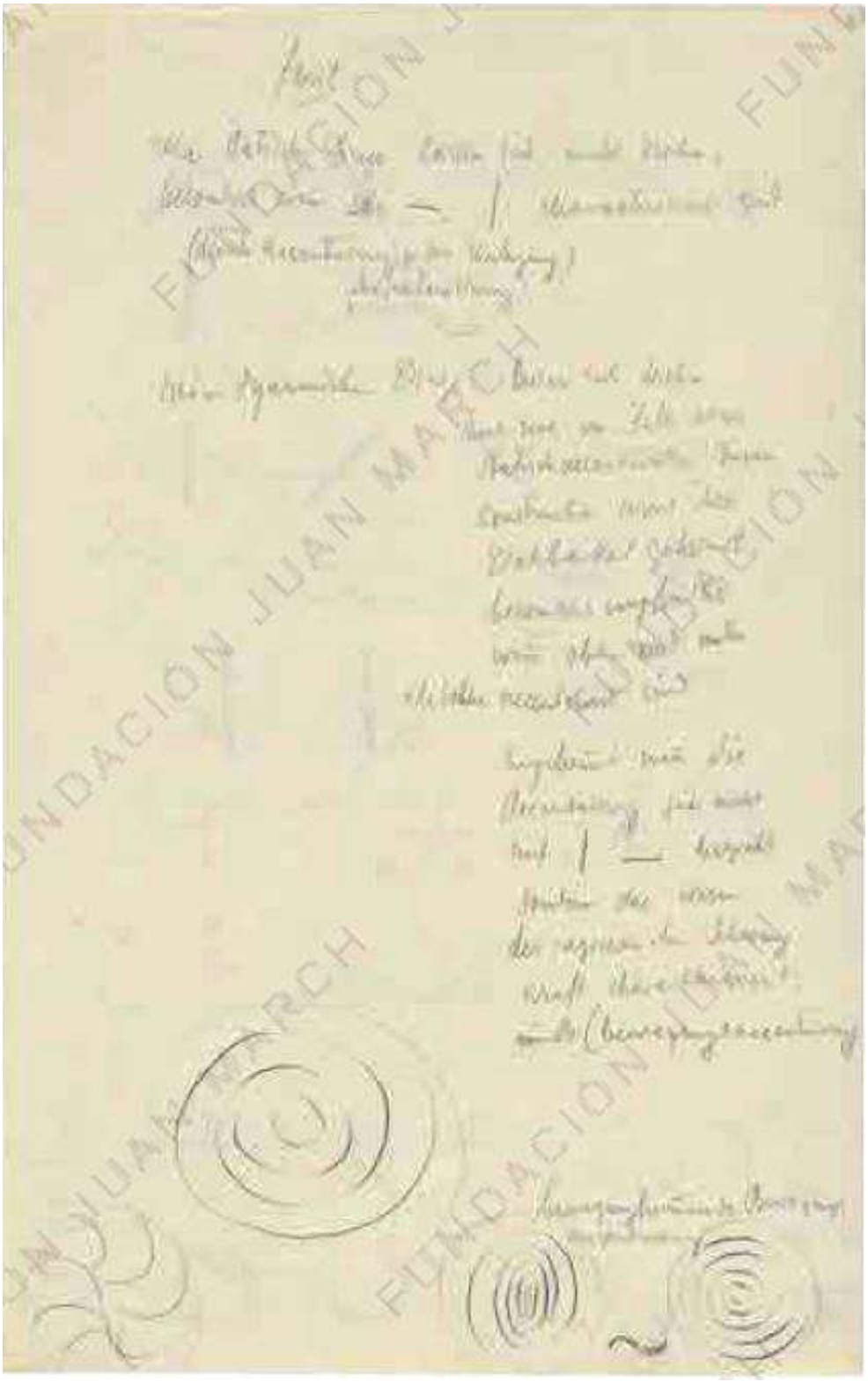
6 Klee ya había dedicado a este tema las clases del 27.2 y del 20.3.1922 BF/97-117.

7 Cf. también BF/126-131.

8 Klee completa estas exposiciones con reflexiones sobre el estilo en sus clases del semestre de verano 1924.

9 Más sobre el estado primigenio en Eggelhöfer 2012, pp. 146 ss.

Fundación Juan March



[Fig. 61]

II.21 **Mecánica**, BG II.21/146

Lápiz de grafito sobre papel
Hoja plegada, p. 4
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
[Cat. 205]

Fundación Juan March

III.24 Configuración estereométrica

La tercera gran sección, de 567 páginas, está dedicada a la *Configuración estereométrica* y en el índice redactado por Klee no presenta una subdivisión clara. Sólo es posible identificar de manera inequívoca el capítulo "Estereografía o teoría proyectante del espacio" a partir de la numeración romana presente en seis carpetas. En el semestre de invierno 1928-29 y en el semestre de verano posterior Klee impartió un seminario sobre la "Teoría del espacio"[1] que probablemente se correspondía con este primer apartado. Podemos subdividir la *Configuración estereométrica* de manera similar a la *Configuración planimétrica*, adoptando la sistemática que presentan los capítulos de esta última sección. En un primer momento, Klee aborda las perspectivas y posiciones normales para, a continuación, tratar los casos irregulares más especiales. Las explicaciones referentes a la esfera, el cilindro y el cono junto con la pirámide, el hexaedro y el octaedro van seguidas de un capítulo sobre la teoría de la proyección y una serie sobre la "estereoscopografía"[2].

Estereografía o teoría proyectante del espacio
[BG III.24/1-160]

Klee organizó los contenidos de esta teoría del espacio en seis apartados. El primero, "I Experimentos libres" [BG III.24/2-9], comprende siete páginas y termina con la constatación de que el resultado de los experimentos libres es la progresión. Este tema se trata a continuación en "II. La progresión cardinal" [BG III.24/10-24]. En "III. Medición" Klee explica, a lo largo de dieciocho páginas, cómo se pueden medir y calcular las progresiones cardinales y resume los resultados en tablas. En las dos últimas páginas explica la configuración cromática del cubo normal [BG III.24/25-44]. El cuarto apartado "IV. Planos" es relativamente amplio y trata de los planos frontales, horizontales y verticales del cubo y sus posibles combinaciones [BG III.24/45-84].

Después de hablar de los planos en sus diversas posiciones, Klee dedica las 36 páginas del quinto apartado al "Cubo en posición normal" [BG III.24/85-120]. Define el cubo como "la síntesis equilibrada de tres dimensiones patentes" y constata que representa "en cuanto tal el símbolo normal de la corporeidad" [BG III.24/88]. Seguidamente trata del cubo principal y sus cubos secundarios [BG III.24/121-135] [Fig. 62]. Klee distingue entre cubos secundarios de primer grado —es decir, aquellos que se encuentran en el plano frontal del cubo principal— y cubos secundarios de segundo grado —aquellos emplazados en su interior—.

Finalmente, en el apartado "VI. Posiciones intermedias" se explican la horizontal y la posición de los cruces de los planos diagonales cúbicos [BG III.24/136-160]. Hasta aquí es posible asignar las páginas al capítulo "Estereografía".

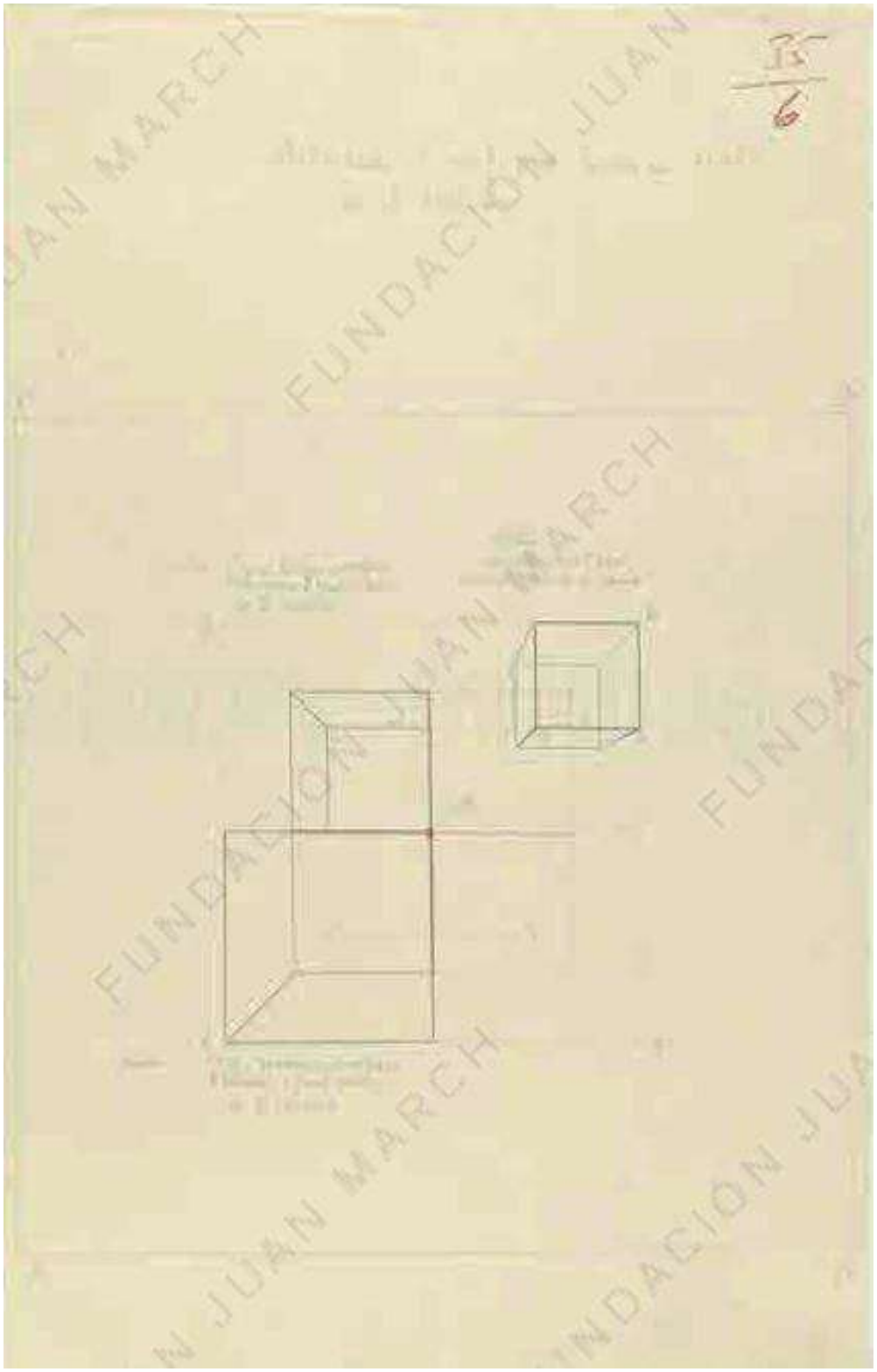
Cubo en posición intermedia
[BG III.24/164-311] [Fig. 63]

A continuación Klee explica el aspecto del cubo en "posición intermedia". Este cubo ya no se observa frontalmente sino de lado, de forma ligeramente oblicua. En una serie de hojas Klee dibuja y explica diversos planos internos [BG III.24/193-204]. Acto seguido combina diversos planos de estas posiciones intermedias [BG III.24/205-252]. Llama cubos en "posición de segundo rango" a cuerpos que han girado 45 grados desde la posición normal, y por tanto aparecen en cierto modo representados de través [BG III.24/257-311].

Planos y cubo principal con punto impropio no central [BG III.24/312-415]

Después de hablar del cubo y sus planos en posición normal y en posición intermedia, Klee trata su aspecto cuando el punto de fuga en perspectiva ya no es central[3]. A modo de introducción, explica la construcción de los "planos con centro no central" y, a continuación, se ocupa del "cubo principal en posición normal con punto impropio no central". En estas exposiciones Klee intercala veinte páginas que denomina "Teoría subjetiva del espacio" [BG III.24/350-369] en las que aborda la cuestión de en qué medida el punto de vista del observador influye en la configuración espacial del cubo[4]. Klee dedica algunas páginas a la "vida interior" del cubo, en las que explica los diversos cubos compuestos por ocho cubos pequeños y por la multiplicación de estos ocho cubos por ocho. El capítulo termina comentando las "escaleras" en el interior del cubo principal basadas en estos tipos de cubos [BG III.24/407-415].

Fundación Juan March



[Fig. 62]

III.24 Configuración estereométrica, BG II.24/127

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

Pirámide, octaedro, hexaedro, lo esférico y lo cíclico
[BG III.24/430-493]

En BG III.24/430 comienza la exposición referente a los cuerpos geométricos pirámide, octaedro y hexaedro. Se explica la construcción y la posición de una pirámide cuando ocupa toda la altura del cubo o sólo la mitad de la altura del cubo, así como la representación en claroscuro de los planos concretos [BG III.24/430-448]. En el caso del octaedro, la representación se limita a los planos internos concretos y a la vista del cuerpo inscrito en el cubo [BG III.24/449-456] [Fig. 64].

Klee dedica una sección propia al ámbito de lo "esférico" y de lo "cíclico", respectivamente [BG III.24/460-493]. A lo largo de trece páginas aborda la esfera en sección transversal, y en el apartado sobre lo "cíclico" se ocupa de la construcción y la vida interior del cilindro, el cono y el cono doble.

Teoría de la proyección y estereoscopografía
[BG III.24/494-560]

Hacia el final del legajo de la *Configuración estereométrica* encontramos las páginas dedicadas a la representación en perspectiva de los planos en el espacio [BG III.24/494-540] [Fig. 65]. Algunos de estos ejemplos de la "Teoría de la proyección" están directamente relacionados con obras del año 1931[5].

Finalmente, en el apartado "Estereoscopografía", que Klee designa con un término creado por él mismo, se explican las posibilidades de configuración que resultan de la aplicación de varios puntos de vista (estereoscopía) [BG III. 24/541-566]. Se trata sobre todo de determinar los diversos ángulos visuales y puntos de vista y de elaborar una síntesis de las imágenes concretas. M. K.

1 Eso permiten concluir los diplomas de la Bauhaus de Walter Funkat y Helene Schmidt-Nonne, cf. diploma de la Bauhaus nº 35 de Walter Funkat, Dessau, 16.12.1930. Archivo de la Bauhaus, Berlín (BHA), y diploma de la Bauhaus nº 13 de Helene Schmidt-Nonne. Dessau, 16.6.1930, BHA. Cf. también las memorias de Helene Schmidt-Nonne, en: Schmidt-Nonne, 1965, p. 54. Ahora bien, en sus extensos apuntes no hay notas sobre la teoría del espacio. Por el contrario, en los apuntes de Margarete Leischner se encuentran bocetos del cubo y sus planos. Klee anota en su agenda los contenidos de las clases del semestre de invierno 1928-29, cf. Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1079 ss.

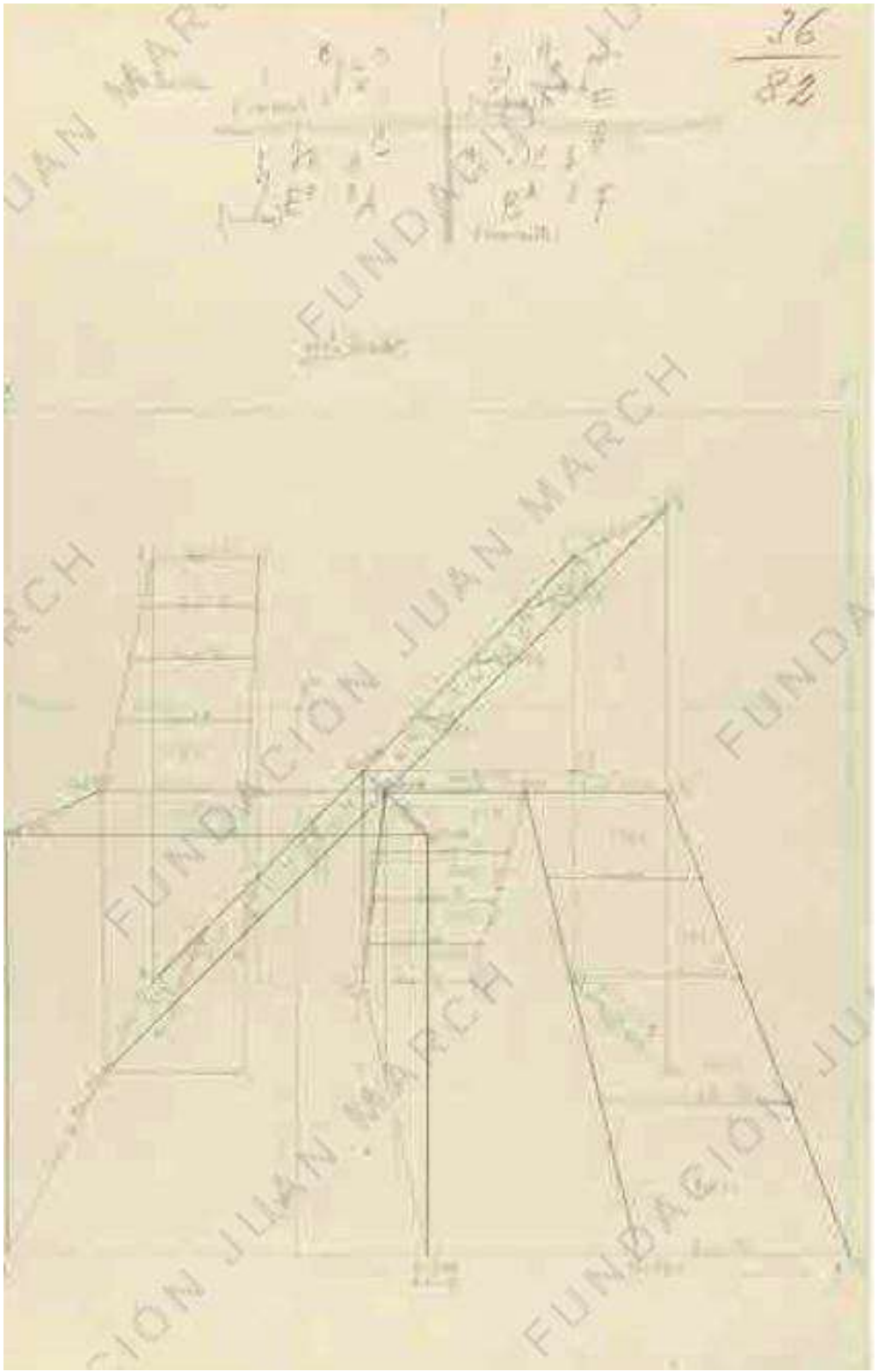
2 Se trata de un término creado por Klee a partir de "estereoscopía" y "grafía".

3 Klee habla de "punto impropio".

4 Ya había explicado de manera general este aspecto en el capítulo *I.1 Teoría de la configuración como concepto*, cf. p. 50 de este catálogo.

5 Cf., por ejemplo, BG III.24/518 y el dibujo *Spiegel Kanon (auf 4 Ebenen)* [Canon de reflexión (en 4 planos)], 1931, 213 [Cat. 107]. Jürgen Glaesemer ya constató esta interrelación, cf. J. Glaesemer, *Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921-1936*. Berna: Kunstmuseum Bern, 1984, pp. 234-239, cf. pp. 229 ss. de este catálogo.

Fundación Juan March

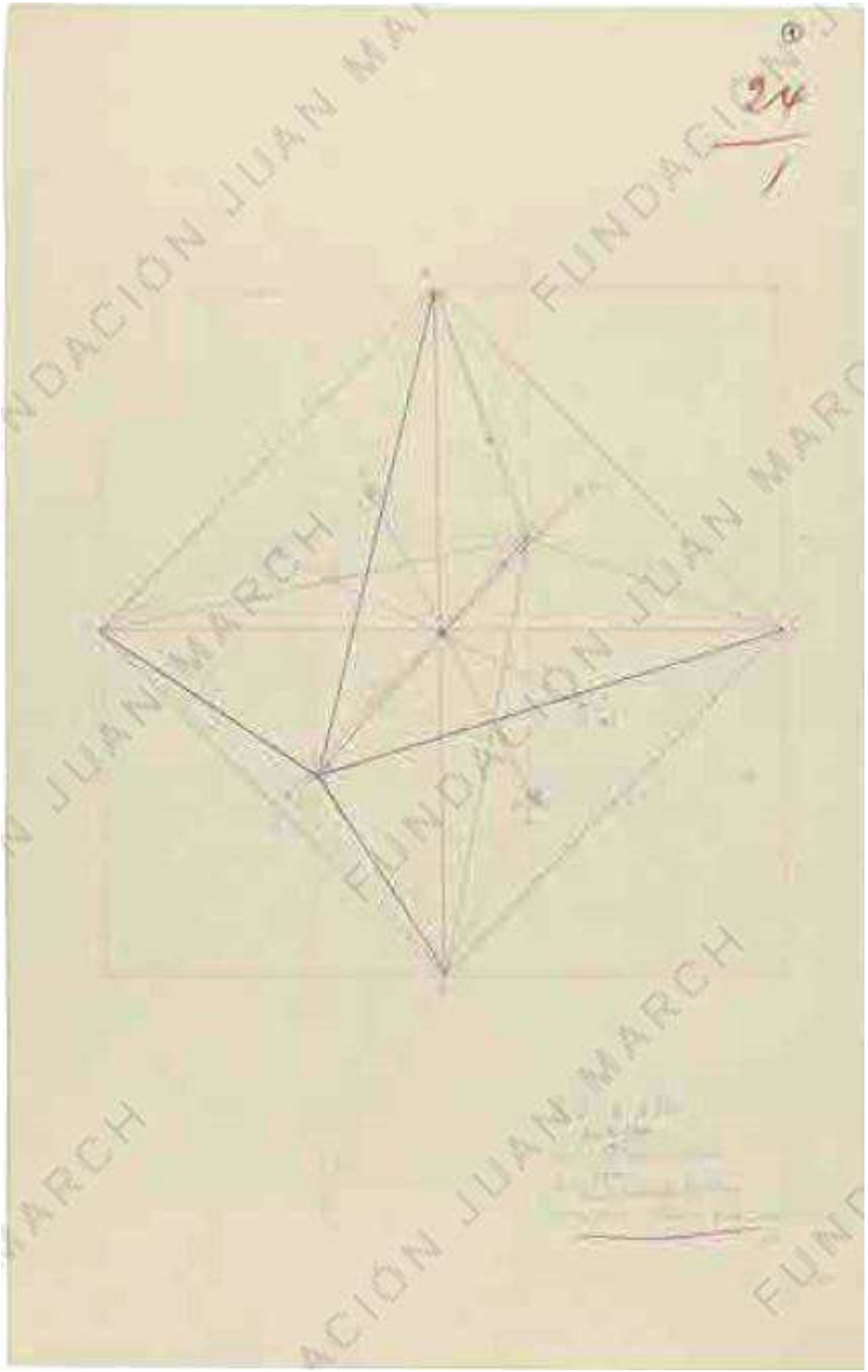


[Fig. 63]

III.24 Configuración estereométrica, BG III.24/255

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 X 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

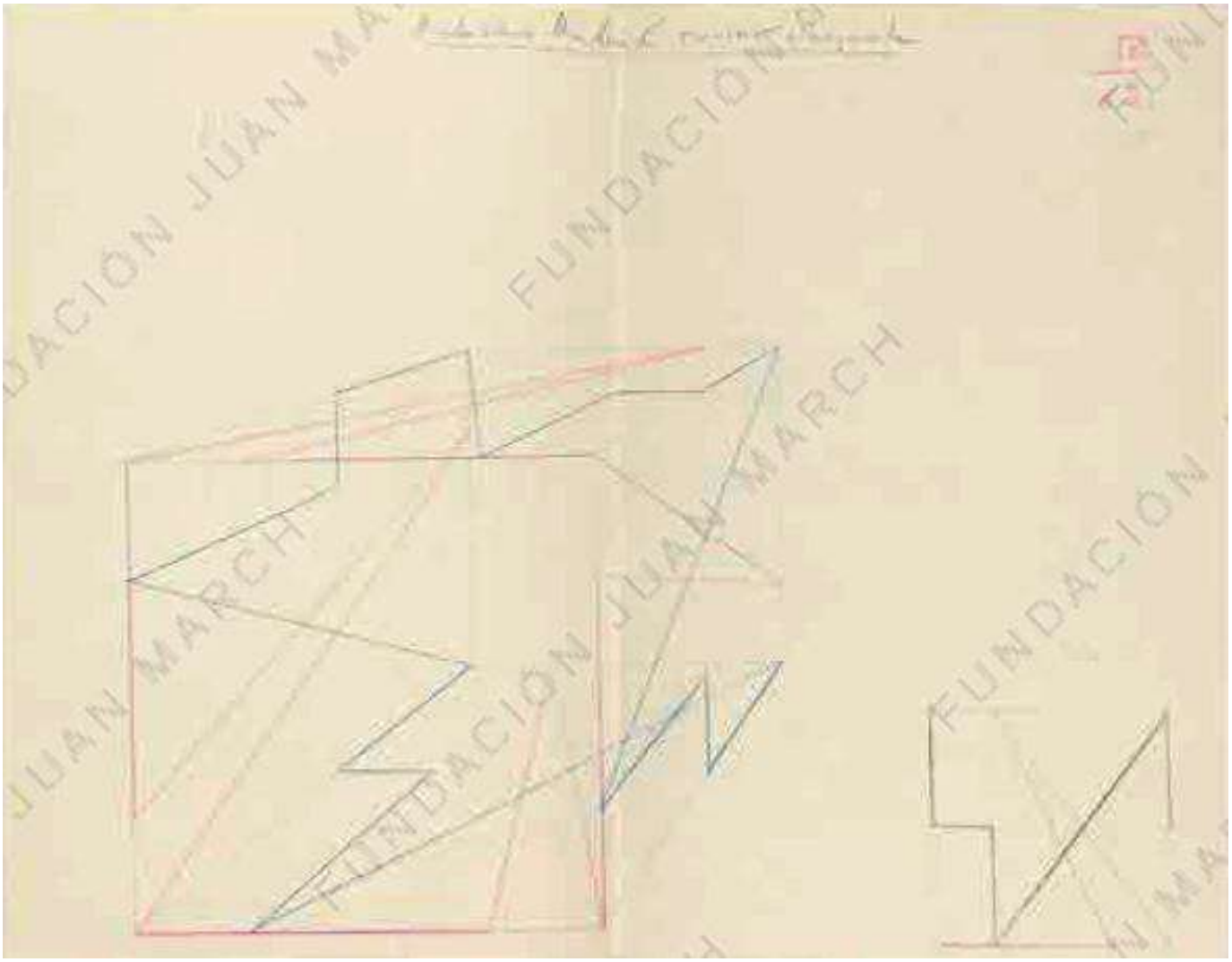


[Fig. 64]

III.24 Configuración estereométrica, BG III.24/452

Lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Fig. 65]

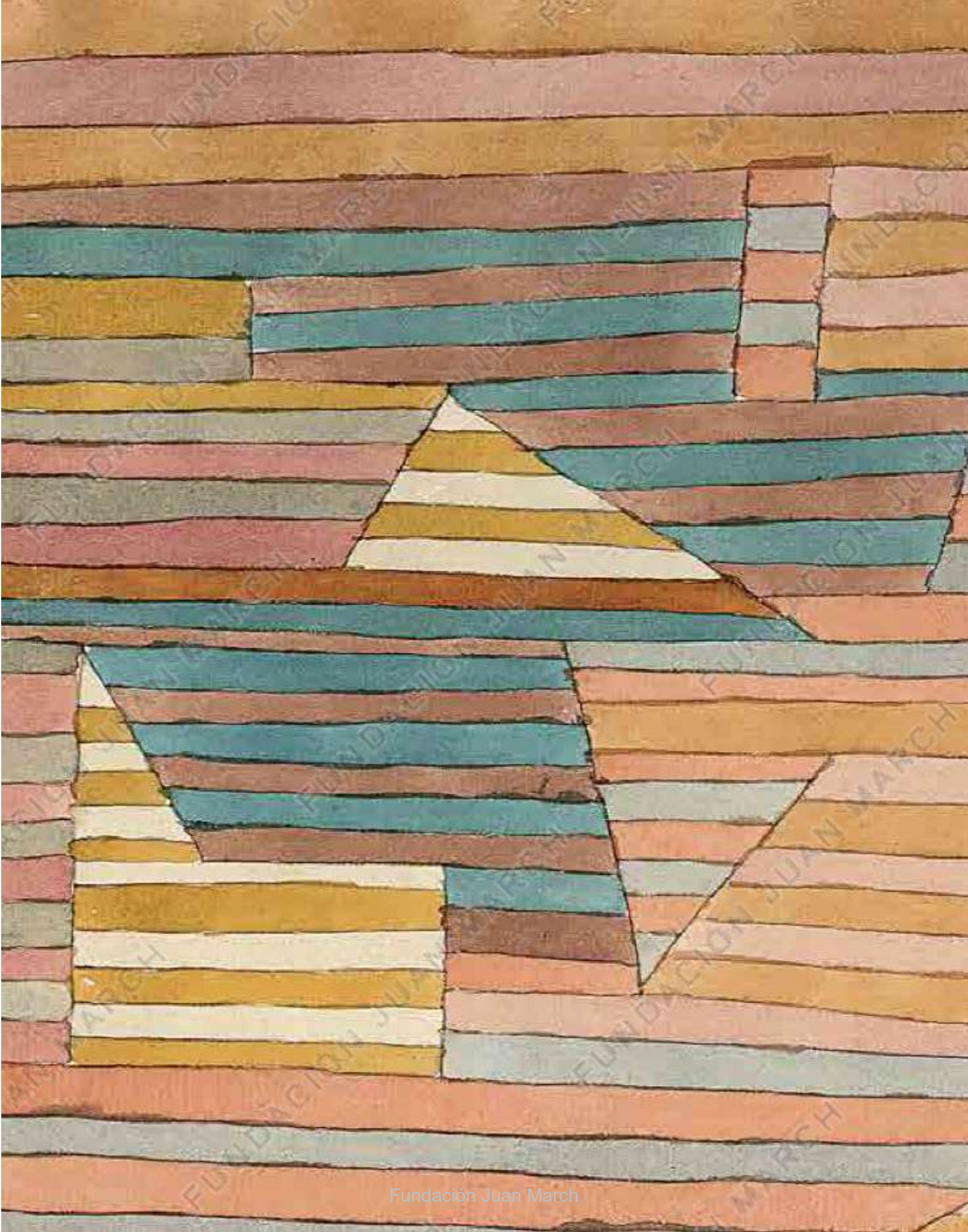
III.24 Configuración estereométrica, BG III.24/540

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
Carpeta, pp. 2 y 3
33 x 42 cm
Zentrum Paul Klee, Berna*i*

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Las obras



Fundación Juan March

Ritmo

Marianne Keller Tschirren

Paul Klee no fue sólo pintor, sino también un excelente violinista. No extraña, por tanto, que el ritmo, elemento determinante en el ámbito musical, cobre expresión en sus obras de arte. La repetición de elementos pictóricos concretos y la subdivisión regular del plano se pueden entender tanto en un contexto estructural como teórico-musical.

En numerosas obras del período de la Bauhaus Klee organiza los planos pictóricos según patrones que denomina "ritmos estructurales". Mediante la repetición regular de un motivo surgen estructuras que se pueden interrumpir a voluntad sin que eso altere el carácter del motivo. Sin embargo, los organismos más complicados de orden superior son individuales, es decir, indivisibles. Todo intento de división desembocaría en la destrucción de la unidad[1]. En la acuarela *Wandbild* [Mural], 1924, 128 [Fig. 1], y en el dibujo (*Regen*) [(Lluvia)], 1927, 59 [Cat. 53], Klee plasma de manera lúdica estos tipos de estructuración. En *Wandbild* el plano pictórico está subdividido en campos regulares horizontales y verticales mediante la repetición de patrones básicos. Al mismo tiempo, las secciones concretas generadas por esta subdivisión no tienen correspondencia en la estructura de los campos cromáticos que les sirven de base. Mediante la superposición de los distintos tipos de estructuración se genera la impresión de una polifonía pictórica, en la que Klee ahondará más adelante: inspirado por el puntillismo, pintaba puntos de colores sobre áreas cromáticas superpuestas, subrayando así los distintos planos de la representación pictórica [cf. Cat. 116].

Klee intentó plasmar esta forma de polifonía tomada de la música en composiciones lineales como *dynamisch-polyphone Gruppe* [grupo dinámico-polifónico], 1931, 66 [Cat. 99]. Este tipo de creaciones se pueden considerar polifónicas en un doble sentido: por un lado, las líneas actúan de manera medial, formando planos que, debido a la elección de la configuración cromática, pueden considerarse superpuestos[2]. Por otro lado, son también un elemento activo, que da lugar a una especie de polifonía lineal[3].

Klee recurre a experiencias directas de su actividad musical en la pintura *Abfahrt der Schiffe* y en el dibujo *Segelschiffe, leicht bewegt* [Veleros en suave movimiento], 1927, 149 [Cat. 54]. En este caso le sirven de modelo los movimientos que efectúa la batuta del director al dirigir la orquesta: en un compás cuaternario, la primera parte se marca en una vertical descendente, la segunda, en diagonal ascendente hacia la izquier-

1 En lugar del término "estructural", Klee emplea también el concepto "dividual" que expresa mejor lo contrario de "individual". En las clases explicaba la diferencia a partir del ejemplo del pez individual y la estructura dividual de sus escamas, cf. BF/59 y BG I.4/259-262.

2 Al comienzo de la *Teoría de la forma pictórica* Klee explica los diversos caracteres de la línea como activo, medial y pasivo, cf. BF/10-13.

3 Posiblemente Klee trató de aplicar aquí el principio del contrapunto lineal desarrollado por el musicólogo Ernst Kurth. Según esta teoría, la polifonía no surge tomando como fundamento los sonidos del bajo de los acordes, es decir, en sentido vertical de abajo a arriba, sino como movimiento horizontal de varias voces. Cf. al respecto Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Berna: M. Drechsel, 1917. Sobre la puesta en práctica de una polifonía pictórica por parte de Klee cf. también M. Keller Tschirren, *Rhythmus und Polyphonie. Musikalische Strukturen im Unterricht und im Werk von Paul Klee 1920-1932*. Berna, 2008. Tesina de licenciatura, pp. 61-76.

Oase Ksr. [Oasis Ksr.], 1929 [detalle de Cat. 69]

Fundación Juan March

da, la tercera, en horizontal hacia la derecha y, finalmente, la cuarta, en diagonal ascendente hasta el punto de partida. Si atendemos al peso que se atribuye a cada una de las partes, la primera es la más fuerte, seguida de la tercera, mientras que la segunda y la cuarta sólo reciben una acentuación relativamente leve. Klee plasma aquí ese armazón, aunque es mucho más difícil reconocer la estructura básica en la pintura que en el dibujo.

Otra posible división regular del plano pictórico consiste en su estructuración progresiva. De manera paulatina se subdividen secciones concretas del plano de acuerdo con las proporciones 1:2:4:8:16:32, etc.[4] [Cat. 70]. Probablemente el ejemplo más conocido de este tipo de estructuración rítmica sea el cuadro *Hauptweg und Nebenwege* [Camino principal y caminos secundarios], 1929, 90 [Fig. 2]. Surgido a la vuelta de su viaje a Egipto entre diciembre de 1928 y enero de 1929, su cromaticidad evoca los fértiles paisajes del valle del Nilo.

Klee también analizó en sus clases las diversas posibilidades de estructuración y ritmización de los planos pictóricos[5]. Parece que hubiera empezado a ocuparse de este tema al comenzar su actividad docente en la Bauhaus, pues en sus obras anteriores apenas puede detectarse una disposición de los elementos con tales características estructurales. Uno de los pocos ejemplos existentes es la acuarela *Städtebau mit grünem Kirchturm* [Construcción urbana con torre de iglesia verde], 1919, 191 [Cat. 18] en la que los campos, que semejan ladrillos, forman estructuras dividuales.

[Fig. 1]
Wandbild [Mural], 1924, 128
Acuarela sobre imprimación sobre cretona sobre papel sobre cartón
25,4 x 55 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Fig. 2]
Hauptweg und Nebenwege [Camino principal y caminos secundarios], 1929, 90
Óleo sobre lienzo
83,7 x 67,5 cm
Museum Ludwig, Colonia

4 Este tipo de progresión la denomina Klee en sus clases "progresión cardinal" y la diferencia de la progresión natural 1:2:3:4:5:6, etc.

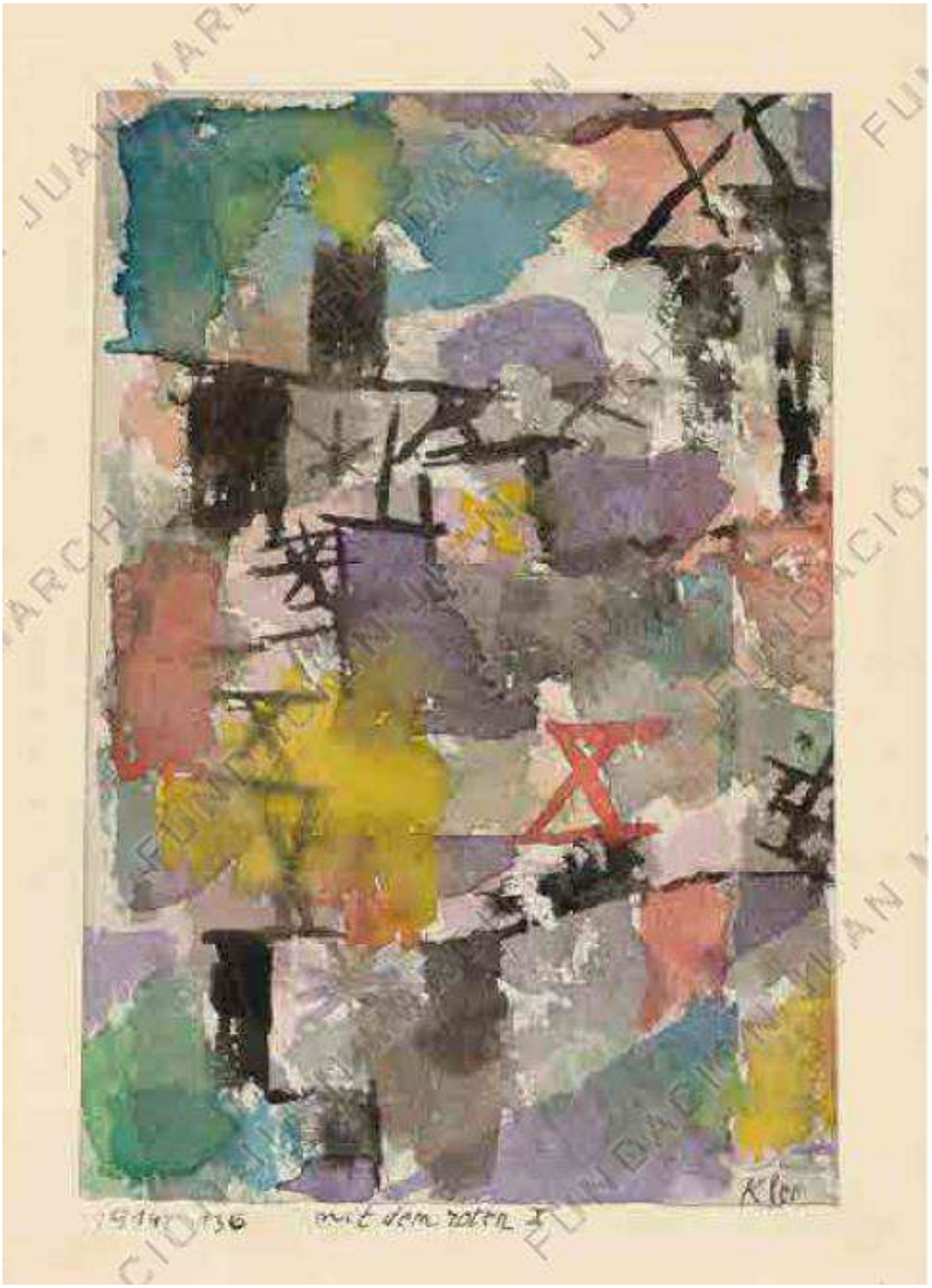
5 Como ocurre en la *Teoría de la forma pictórica* y en los capítulos *I.2 Orden primordial* y *I.4 Estructuración* de la *Teoría de la configuración pictórica*.

Fundación Juan March

[Cat. 4]

mit dem roten X [Con la X roja], 1914, 136

Acuarela sobre papel adherido a cartón
15,9 x 10,8 cm 5 ⅛
The Museum of Modern Art, Nueva York, Legado Katherine S. Dreier



Fundación Juan March

[Cat. 18]

Städtebau mit grünem Kirchturm [Construcción urbana con torre de iglesia verde], 1919, 191

Acuarela, gouache y tinta sobre papel adherido a cartón
30,3 x 13 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

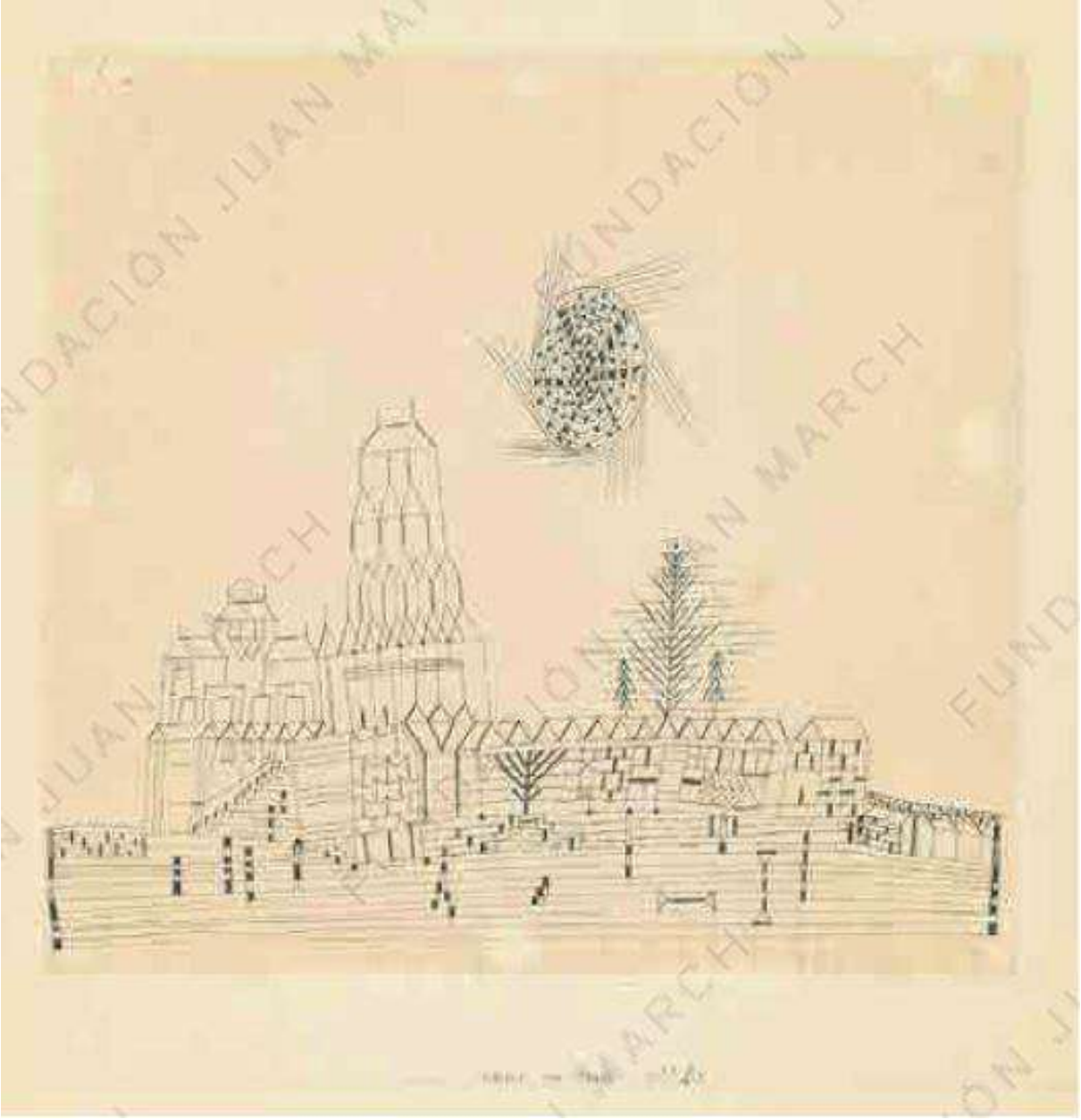
Fundación Juan March

[Cat. 51]

die grosse Kuppel [La gran cúpula], 1927, 43

Tinta sobre papel adherido a cartón
26,9 x 30,3/30,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Cat. 52]

Vorort von Beride [Suburbio de Beride], 1927, 54

Tinta sobre papel adherido a cartón
29,6 x 31 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

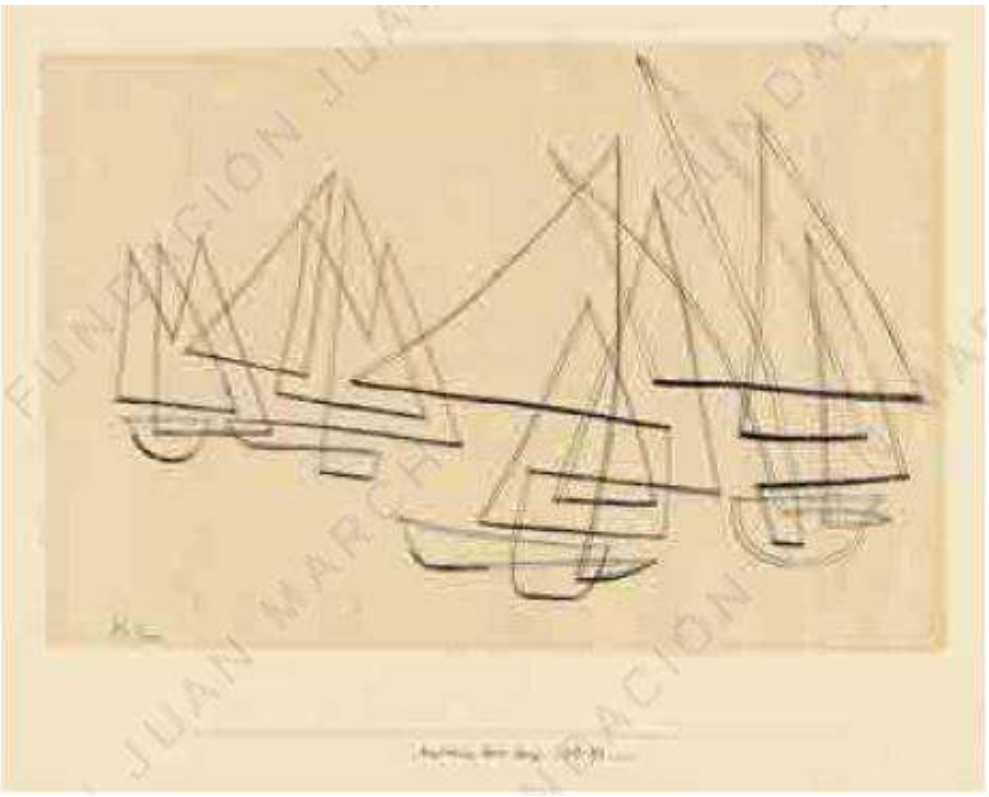
Fundación Juan March

[Cat. 53]

(Regen) [(Lluvia)], 1927, 59

Tinta sobre papel adherido a cartón
30,2 x 46,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

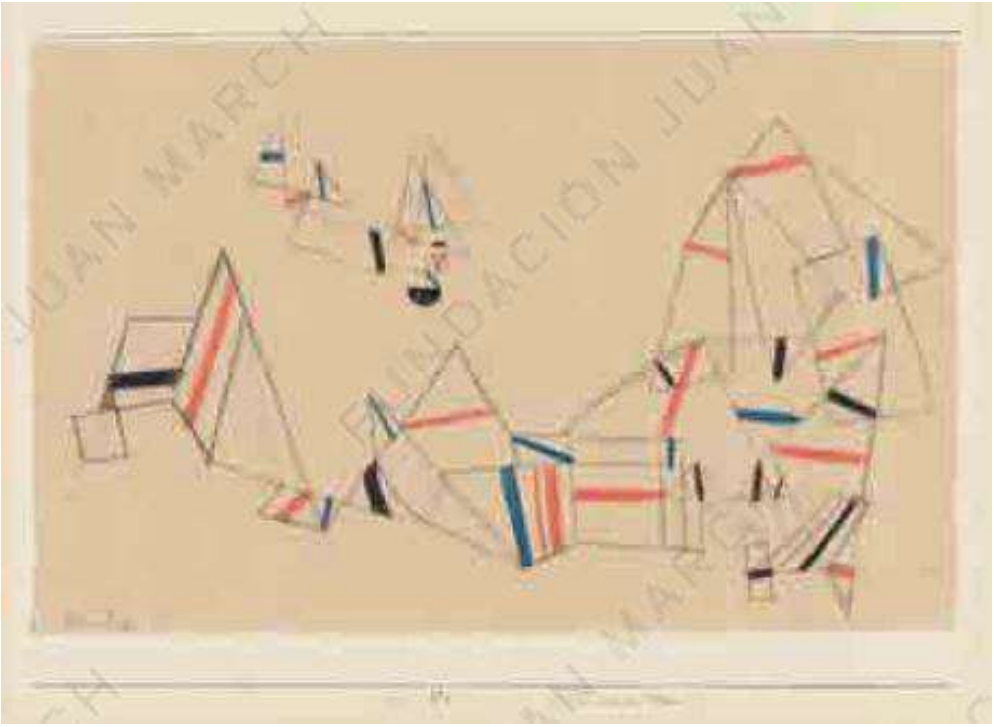
Fundación Juan March



[Cat. 54]

Segelschiffe, leicht bewegt
[Veleros en suave movimiento], 1927, 149

Tinta sobre papel adherido a cartón
30,5 x 46,3 cm
Colección particular, Suiza

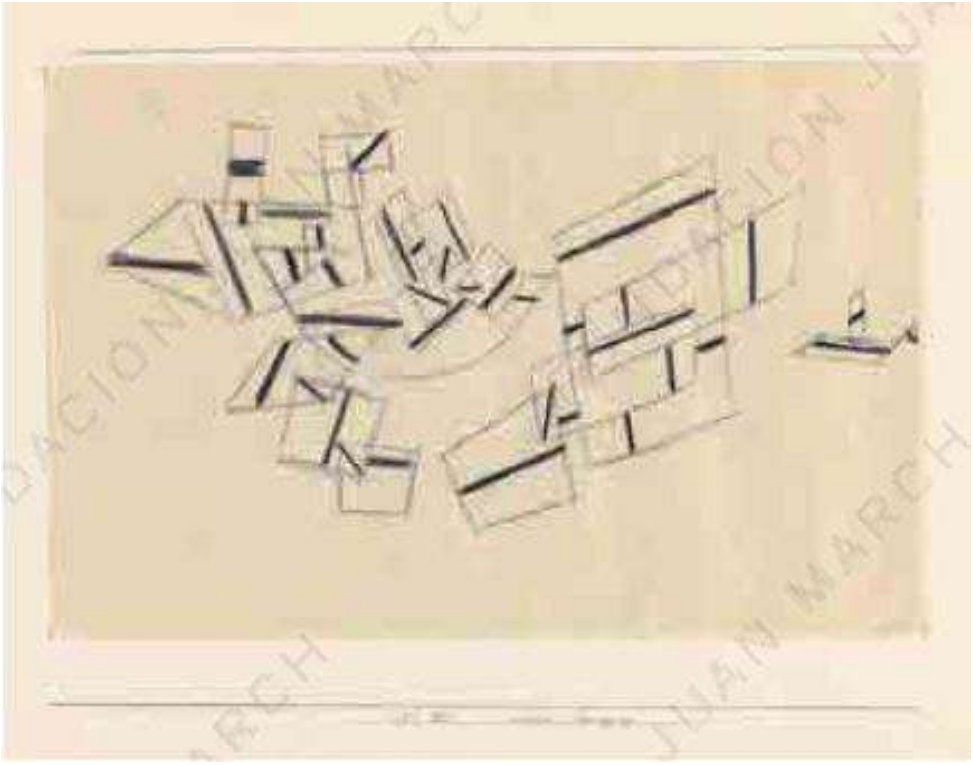


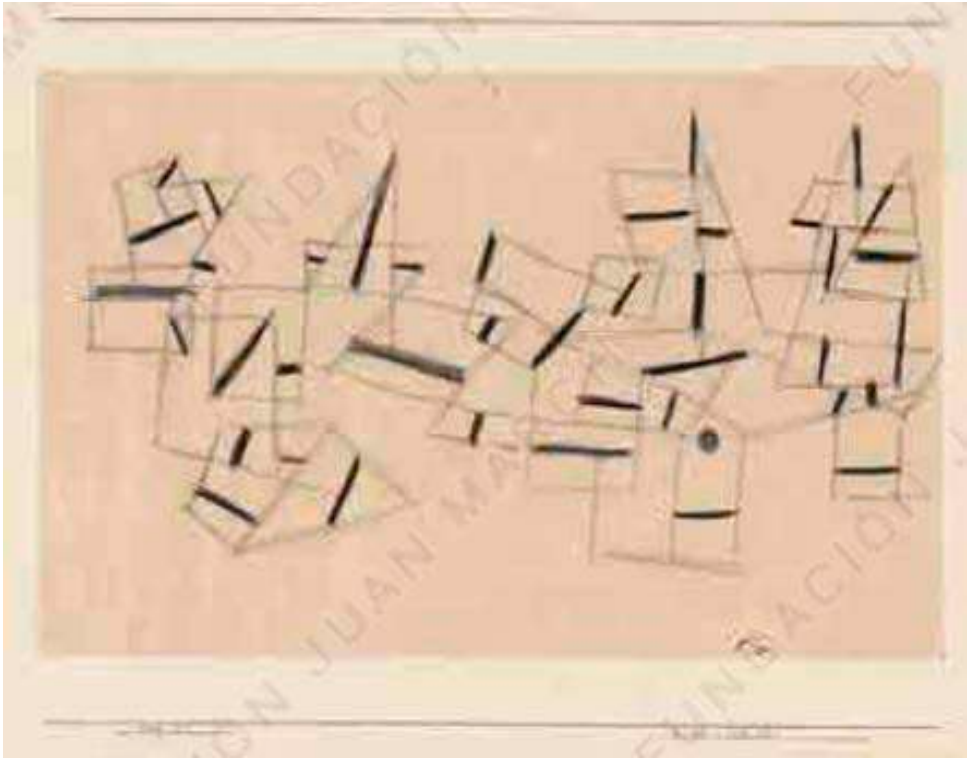
[Cat. 55]

Schiffe nach dem Sturm [Barcos después de la tormenta], 1927, 211

Tiza sobre papel adherido a cartón
20,9 x 33,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna,
Donación de Livia Klee

Fundación Juan March





[Cat. 56]

Härten in Bewegung
[Rigideces en movimiento], 1927, 214

Tiza sobre papel adherido a cartón
20,9 x 33,1 cm
Colección particular, Suiza,
en depósito en el Zentrum Paul Klee,
Berna

[Cat. 57]

Riff-Schiff [Arrecife-barco], 1927, 215

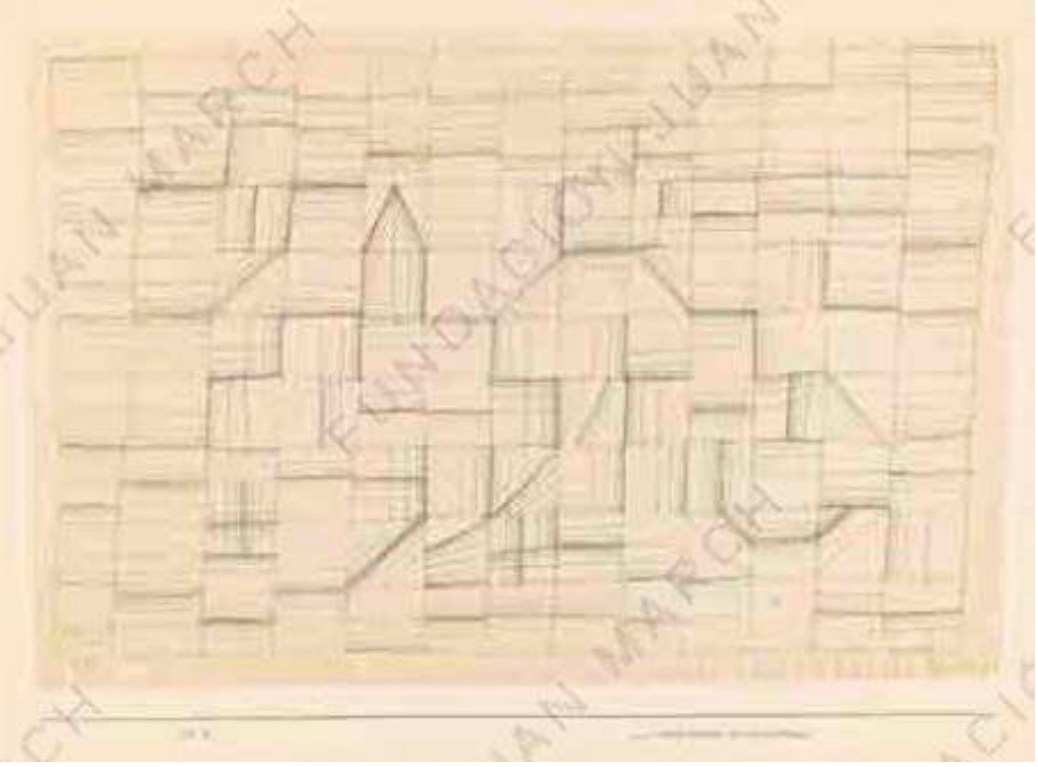
Tiza sobre papel adherido a cartón
21 x 33,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 58]

Activität d. Seestadt [Actividad de la ciudad costera], 1927, 216

Tinta sobre papel adherido a cartón
30 x 46,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

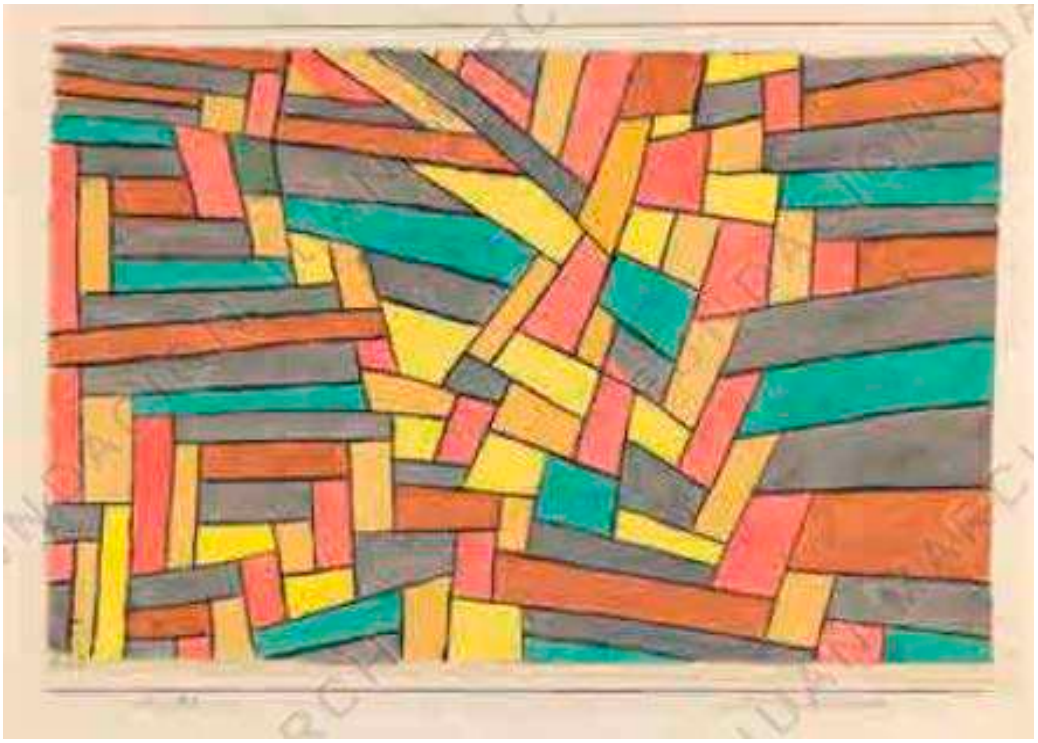


[Cat. 63]

Architektur aus Variationen [Arquitectura basada en variaciones], 1927, 307

Tinta sobre papel adherido a cartón
34,1/35 x 51,8/53 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Cat. 59]

Schichtungs-einbruch [Ruptura de la estratificación], 1927, 222

Lápiz de grafito, pincel y acuarela sobre papel adherido a cartón
31,3 x 46,8 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 68]

werdende Landschaft [Paisaje en devenir], 1928, 148

Tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón
30,1 x 46,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 66]

Kleinglieder in Lagen [Pequeñas estructuras en capas], 1928, 81

Acuarela sobre papel adherido a cartón
36 x 16,5/17 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 70]

Kirche und Schloss [Iglesia y castillo], 1929, 37

Tinta sobre papel adherido a cartón
20,5 x 24 cm
Colección particular, Suiza,
en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 71]

vier Fahnen [Cuatro banderas], 1929, 56

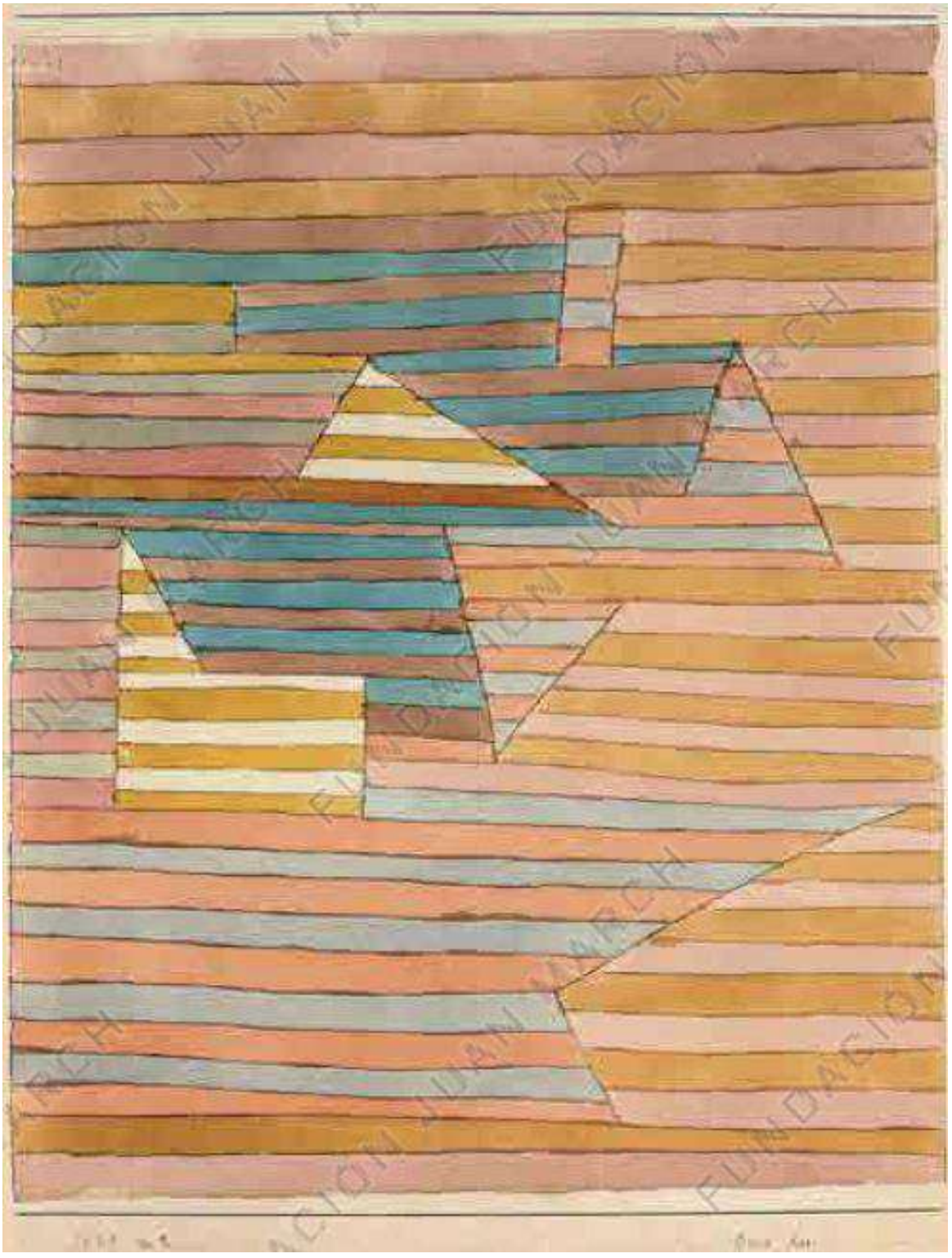
Tinta sobre papel adherido a cartón
31,6/31,2 x 24,2 cm
Colección particular, Suiza,
en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

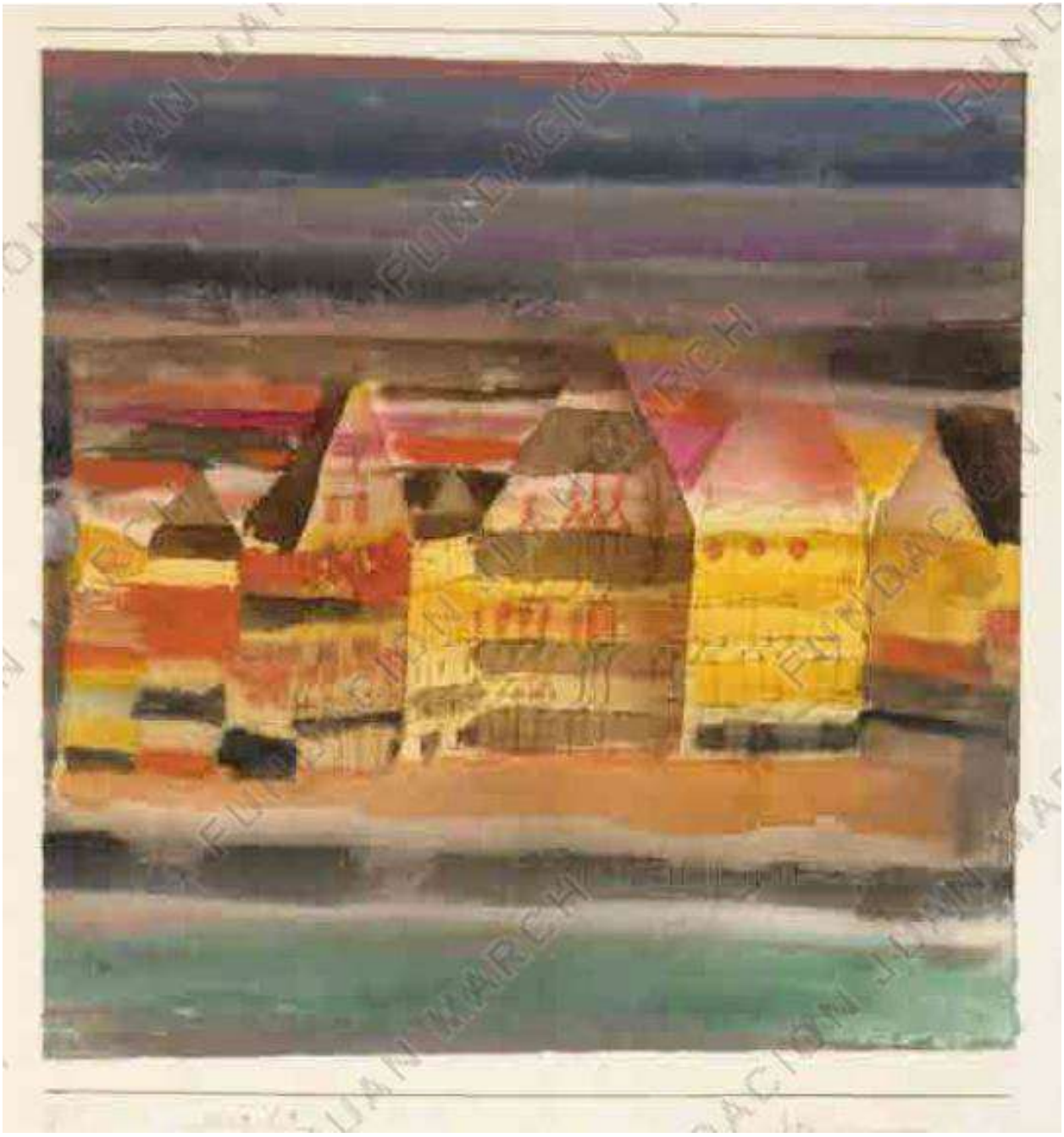
[Cat. 69]

Oase Ksr. [Oasis Ksr.], 1929, 32

Acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
30,5 x 24,5 cm
Colección Antoni Tàpies Barba



Fundación Juan March



[Cat. 73]

Sel [Sal], 1929, 128

Acuarela y tinta sobre papel adherido a cartón
23,5 x 22,5 cm
The Museum of Fine Arts, Houston, Donación de Miss Ima Hogg

Fundación Juan March

[Cat. 80]

Einsturz [Derrumbe], 1929, 326

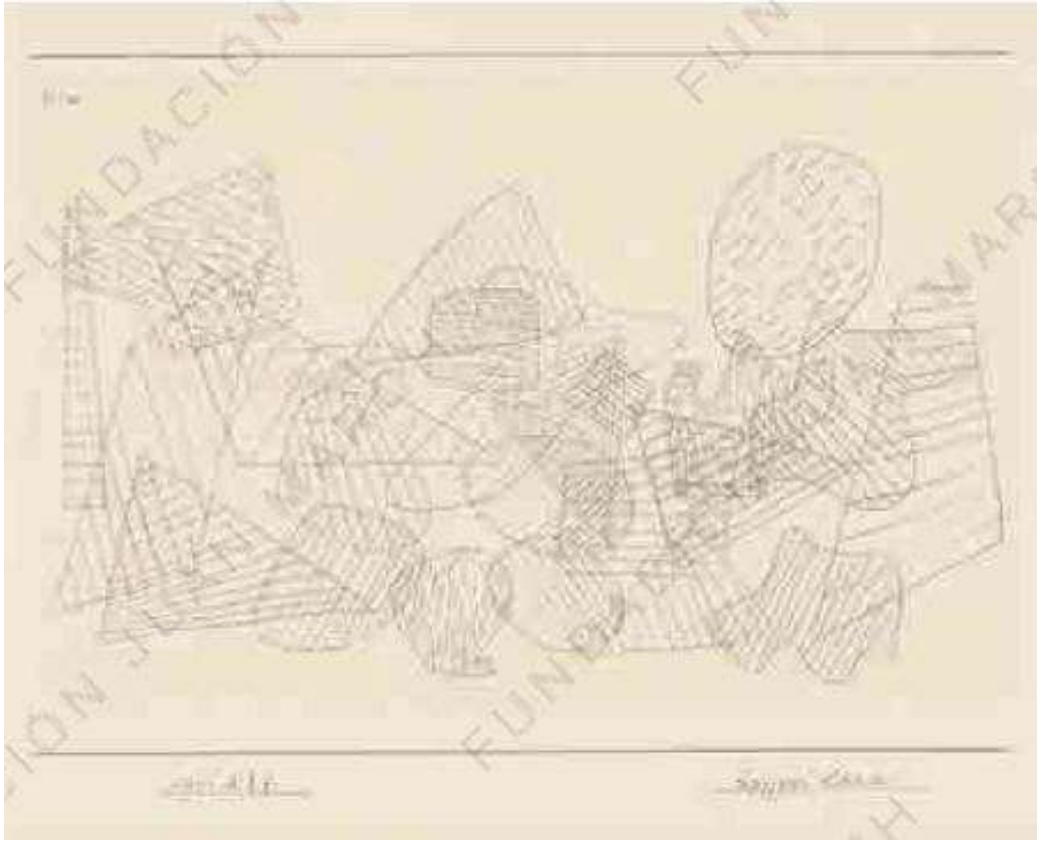
Acuarela sobre papel adherido a cartón
29,5/30 x 44/44,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna,
Donación de Livia Klee

[Cat. 99]

dynamisch-polyphone Gruppe
[Grupo dinámico-polifónico], 1931, 66

Lápiz de grafito y lápiz de color sobre
papel adherido a cartón
31,9/31,1 x 48 cm
Colección particular, Suiza, en depósito
en el Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Cat. 100]

Feld-rhÿthmen [Ritmos de los campos], 1931, 158

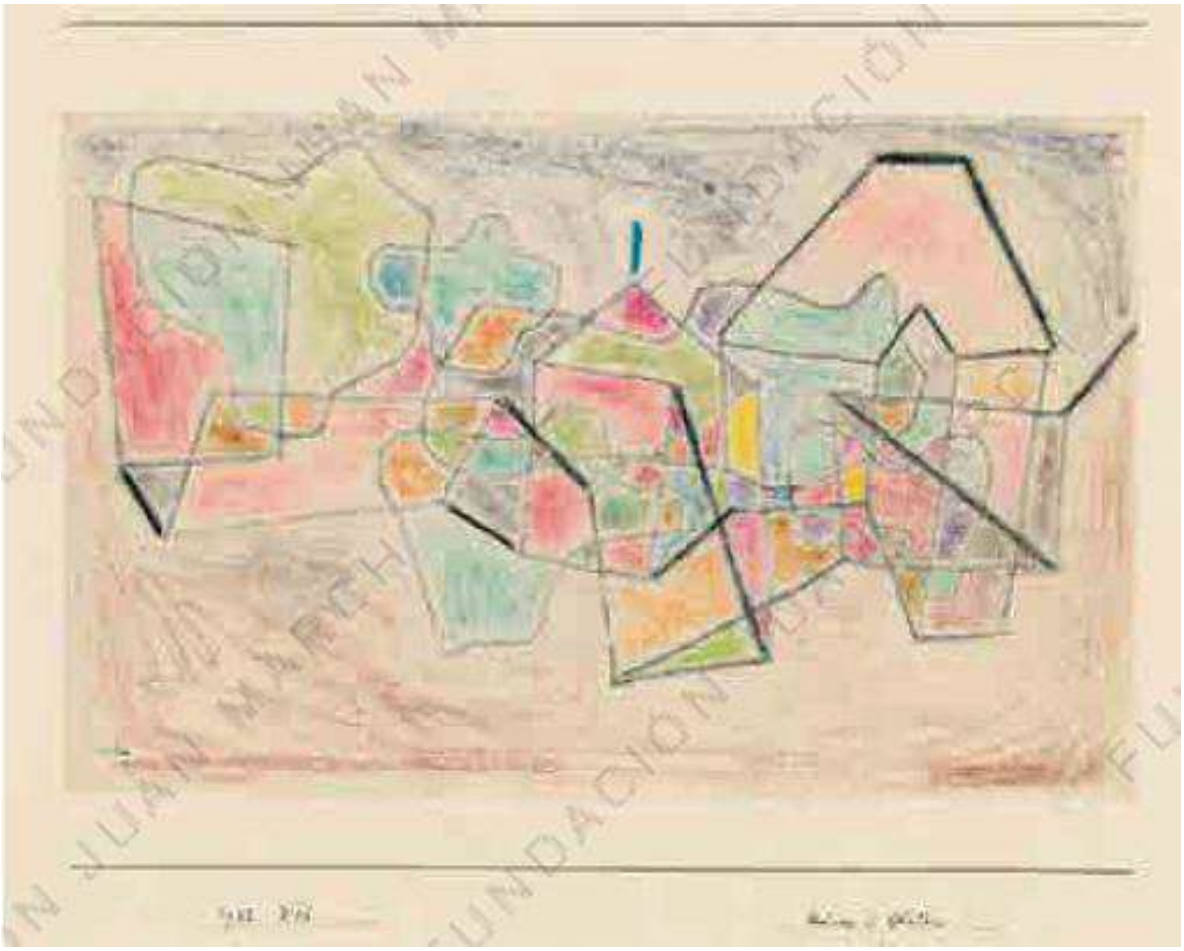
Acuarela sobre papel adherido a cartón
27,4/28 x 49 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee

[Cat. 114]

üppiges Land
[Tierra exuberante], 1931, 269

Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
20,9 x 33 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee

Fundación Juan March



[Cat. 119]

Häuser in Gärten [Casas en jardines], 1932, 256

Lápiz indeleble, tiza y lápiz de grafito sobre
papel imprimado adherido a cartón
21 x 32,9 cm
Colección particular, Suiza, en depósito
en el Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 116]

durch ein Fenster [A través de una ventana], 1932, 184

Óleo sobre gasa adherida a cartón
30 x 51,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Color

Marianne Keller Tschirren

En el curso obligatorio para los estudiantes del segundo semestre Klee hablaba, entre otras cosas, de los medios pictóricos, línea, claroscuro y color[1]. Las explicaciones acerca de la teoría del color que nos han llegado en la *Teoría de la configuración pictórica* no constituyen una parte muy amplia dentro de la totalidad del legajo, pero permiten hacerse una idea clara de la importancia fundamental del color en la configuración. En comparación con los debates científicos sobre el color de actualidad entonces[2], Klee resultaba poco innovador. Se apoyaba en gran medida en la *Teoría de los colores* de Johann Wolfgang von Goethe, aparecida en 1810 [cf. Cat. 270], y en *Die Farbenkugel* [La esfera de los colores], del pintor Philipp Otto Runge, publicada ese mismo año. Especialmente a partir del modelo tridimensional de la esfera, Klee podía explicar con todo detalle las relaciones de los colores entre sí y sus variaciones al mezclarlos con blanco o negro. Esta exposición sistemática debía mostrar a los estudiantes los fundamentos necesarios para la configuración en lo relativo a la utilización del color[3].

Lo que Paul Klee enseñaba en la Bauhaus con un fundamento sistemático y didáctico era algo que había descubierto él mismo tras una larga búsqueda. En abril de 1914, durante su estancia en la ciudad tunecina de Kairuán, anota en su diario: "El color me posee. No tengo que tratar de capturarlo. Me posee por siempre, lo sé. Ese es el sentido de la hora dichosa: yo y el color somos uno. Soy pintor"[4]. Esta declaración liberadora estaba precedida por más de una década de intensa lucha por hacerse con el color, durante la cual había probado diversas técnicas y procedimientos para familiarizarse con él. Entre algunos cuadros al óleo de época temprana —como *Ohne Titel [Blumen]* [Sin título (Flores)], c 1903 [Cat. 2]— y las acuarelas de la década de 1910, en las que el color empieza a llevar una existencia propia todavía titubeante, hay un largo camino [cf. Cat. 3].

Decisivos en esta evolución resultaron los conocimientos adquiridos a partir de ensayos con el blanco y el negro[5]. Para ello pintaba de negro un cristal y, a continuación, grababa un dibujo con una aguja [Fig. 1]. Además de las pinturas sobre el dorso de un cristal creó numerosas acuarelas de claroscuro en las que mediante veladuras superpuestas lograba un efecto espacial. Observaba la tonalidad de los motivos de la naturaleza y la traducía en pinturas en blanco y negro, de forma similar a como ocurre en la fotografía. Este procedimiento aguzó su mirada a la hora de captar las relaciones entre claro y oscuro e hizo que empezara a aplicar las experiencias cosechadas también a sus veladuras en color.

1 Cf. al respecto pp. 45-46, 56 y 58 ss. de este catálogo.

2 Cf. por ejemplo Wilhelm Ostwald, *Beiträge zur Farbenlehre: I. bis 5. Stück (Abhandlungen der Mathematisch-Physischen Klasse der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften)*, 34, 3. Leipzig: Teubner, 1917, o también, del mismo autor, *Einführung in die Farbenlehre*. Leipzig: Reclam, 1919. En un artículo Paul Klee hizo unas declaraciones polémicas sobre la teoría del color de Ostwald, cf. nota 12, p. 57 de este catálogo.

3 Cf. el análisis de los órdenes cromáticos empleados en las clases en M. Keller Tschirren, *Dreieck, Kreis, Kugel, Farbenordnungen im Unterricht von Paul Klee am Bauhaus*. Berna, 2012, pp. 70-118.

4 P. Klee, *Tagebücher, 1898-1918*. Stuttgart: Hatje, 1988, nº 9260, p. 350.

5 Sobre el claroscuro en Klee cf. Ernst Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien*. Múnich; Berlín: Deutscher Kunstverlag, 1983, pp. 227-239.

Schwungkräfte [Fuerzas centrífugas], 1929 [detalle de Cat. 75]

Fundación Juan March

Mediante la superposición proporcional del negro y de diversos tonos de color Klee creaba estructuras en escala, que retomará en años posteriores tanto en sus pinturas y acuarelas como en sus clases. Obras como *Aquarium* [Acuario], 1921, 99 [Cat. 27], *Scheidung Abends* [Separación vespertina], 1922, 79 [Cat. 30], o *Dreiteiliges Grabmal* [Tumba de tres partes], 1923, 112 [Cat. 36] han surgido siguiendo este procedimiento. Durante el período de la Bauhaus Klee apuesta por los colores acreditados, casi canónicos, que tenían un puesto fijo en la pintura desde la aparición de la teoría del color de Goethe: rojo, amarillo y azul como colores primarios, y verde, violeta y naranja como mezclas secundarias. En las acuarelas que pinta por entonces emplea frecuentemente los pares de colores complementarios.

También es evidente la confrontación con el tema del color en los denominados cuadros de cuadrados surgidos a partir de 1923. Lo evidencian obras como *Harmonie aus Vierecken mit rot gelb blau weiss und schwarz* [Armonía de rectángulos con rojo, amarillo, azul, blanco y negro], 1923, 238 [Cat. 39], en la que los colores básicos no son puros, sino que aparecen mezclados con el negro. El borde interno del marco pintado en gris puede interpretarse como el punto central gris de la esfera, que Klee había destacado en sus clases como origen de todo ser[6].

Como principio, Klee procuraba separar su quehacer artístico y su labor de docencia, pues sólo existe una obra a color de la que puede decirse con cierta seguridad que ha surgido a partir de sus clases. En el legajo de la *Teoría de la configuración pictórica* se incluye un boceto del collage *Studie* [Estudio], 1928, 60 [Fig. 2], que reproduce exactamente la misma división en casillas. Ahora bien, durante el proceso de creación de la obra Klee introdujo modificaciones, puesto que los nombres de los colores no coinciden con la ejecución de facto en el collage [cf. con Fig. 3].

La obra tardía de Klee se caracteriza por el empleo intuitivo del color: a veces yuxtapone con absoluta libertad diversos tonos y matices que no siempre son compatibles con las normas de la armonía cromática. Una vez finalizada su actividad docente no abandonó la arquitectura pictórica puramente ortogonal, las gradaciones cromáticas ni la pintura de claroscuro, sino que siguió practicándolas de forma puntual[7].

[Fig. 1]
gepflegter Waldweg (Waldegg b. Bern) [Camino forestal cuidado (Waldegg cerca de Berna)], 1909, 16
Pintura sobre el dorso de un cristal
13 x 18 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Fig. 2]
Studie [Estudio], 1928, 60
Collage y tiza sobre papel sobre cartón
40,2 x 41 cm
Zentrum Paul Klee, Berna,
Donación de Livia Klee

[Fig. 3]
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.4 *Gliederung* [Estructuración],
BG I.4/138
Lápiz de grafito sobre papel (anverso)
30,6 x 21,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

6 Cf. p. 50 de este catálogo.
7 Como, por ejemplo, en *Farbtafel (auf maiorem Grau)* [Tabla cromática (en gris mayor)], 1930, 82 [Cat. 81] o *Gift* [Veneno], 1932, 13 [Cat. 115].

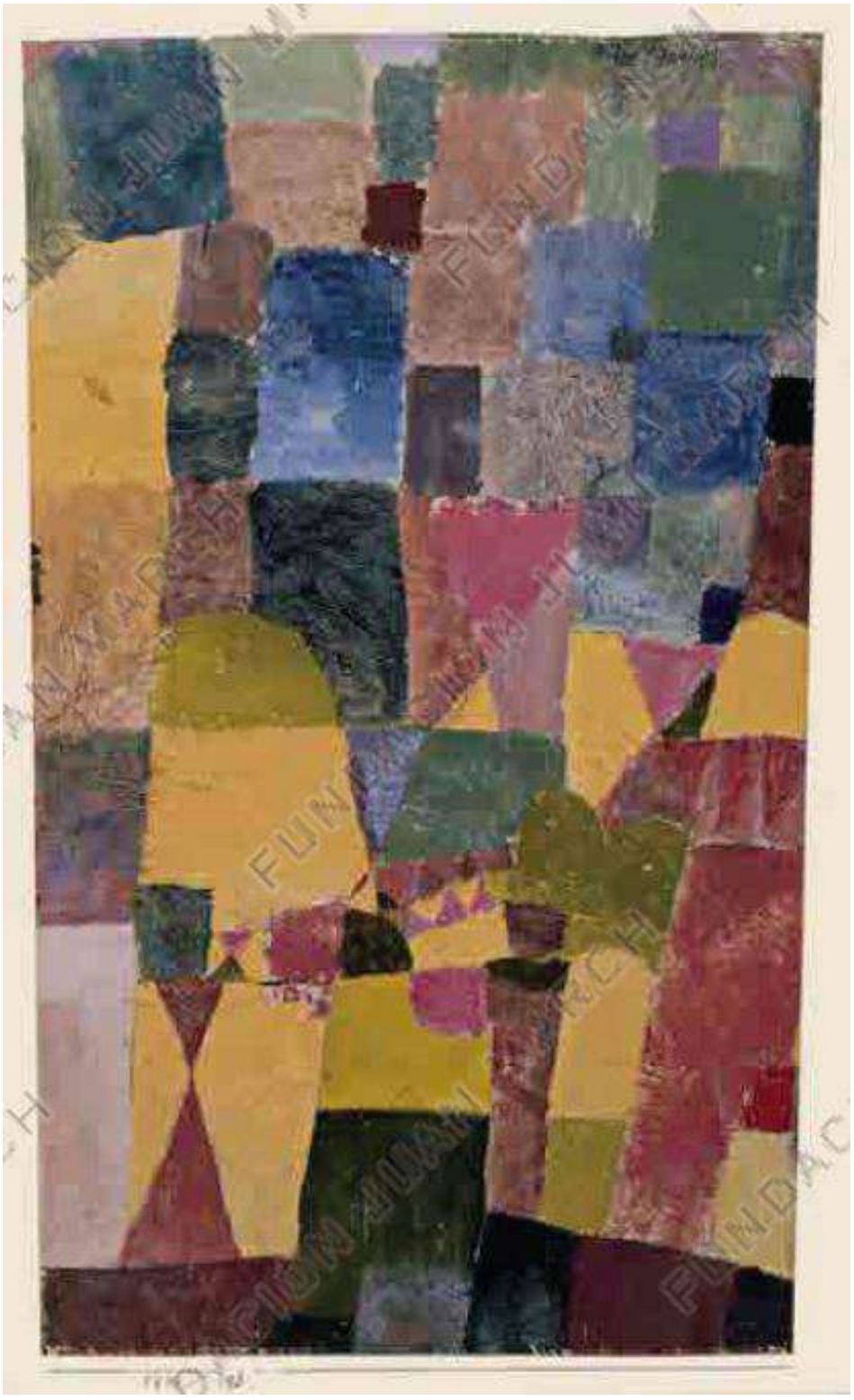
Fundación Juan March

[Cat. 3]

Schosshaldenholz (Studie)
[Schosshaldenholz (Estudio)], 1913, 198

Tinta, pincel, lápiz de grafito y acuarela
sobre papel adherido a cartón
21,8 x 29,2 cm
Colección particular, Suiza, en depósito
en el Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

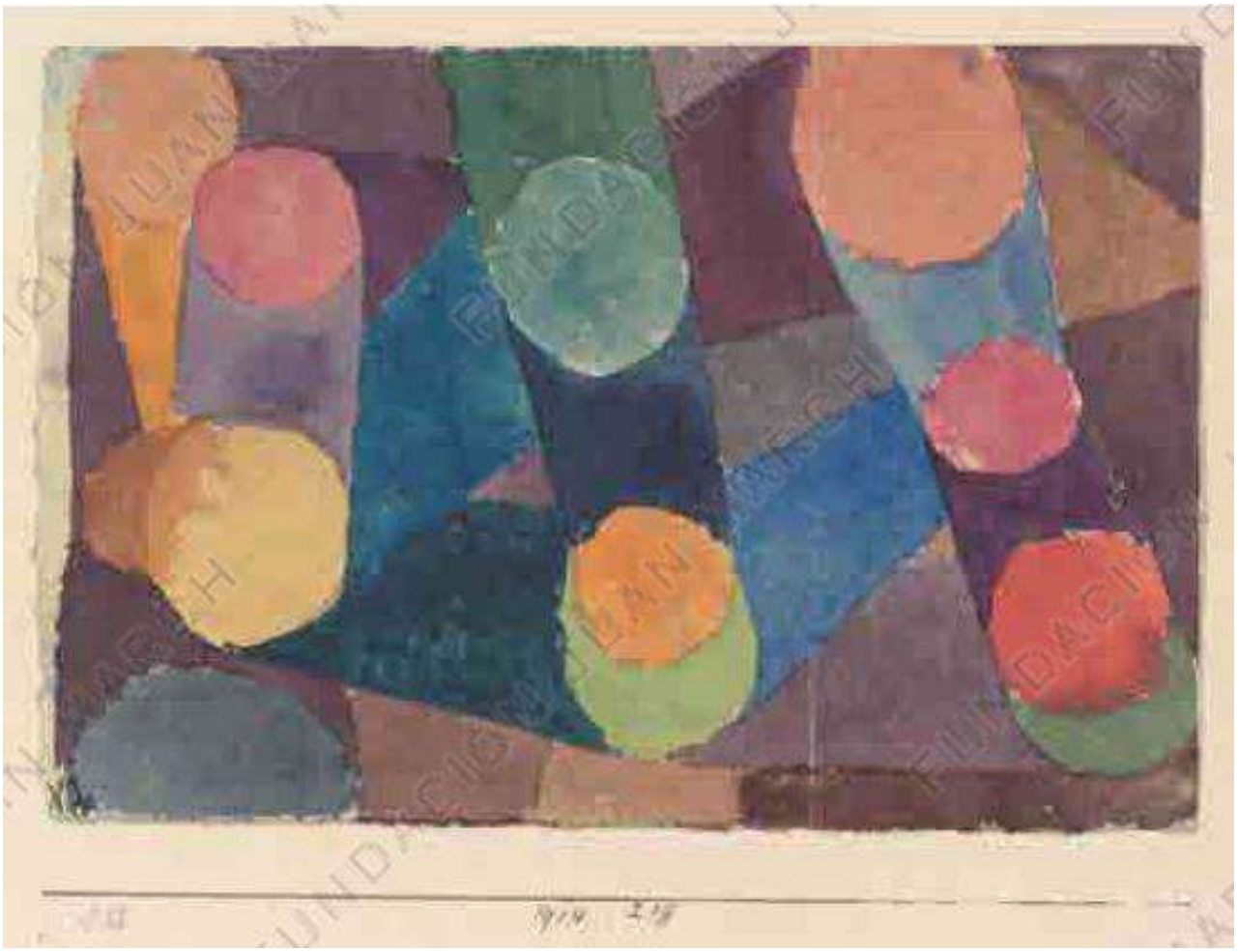


[Cat. 5]

Ohne Titel [Sin título], 1914, 193 (número repetido)

Óleo y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
33,3 x 20,3 cm
Colección particular

Fundación Juan March



[Cat. 6]

abstract, farbige Kreise durch Farbbänder verbunden [Abstracto, círculos de color unidos por bandas de color], 1914, 218

Acuarela sobre papel adherido a cartón
11,7 x 17,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 7]

<vertrauter Raum> [<Espacio familiar>], 1915, 56

Acuarela y lápiz de grafito sobre papel
adherido a cartón
20,3 x 26,2 cm
Colección particular, Suiza, en depósito
en el Zentrum Paul Klee, Berna

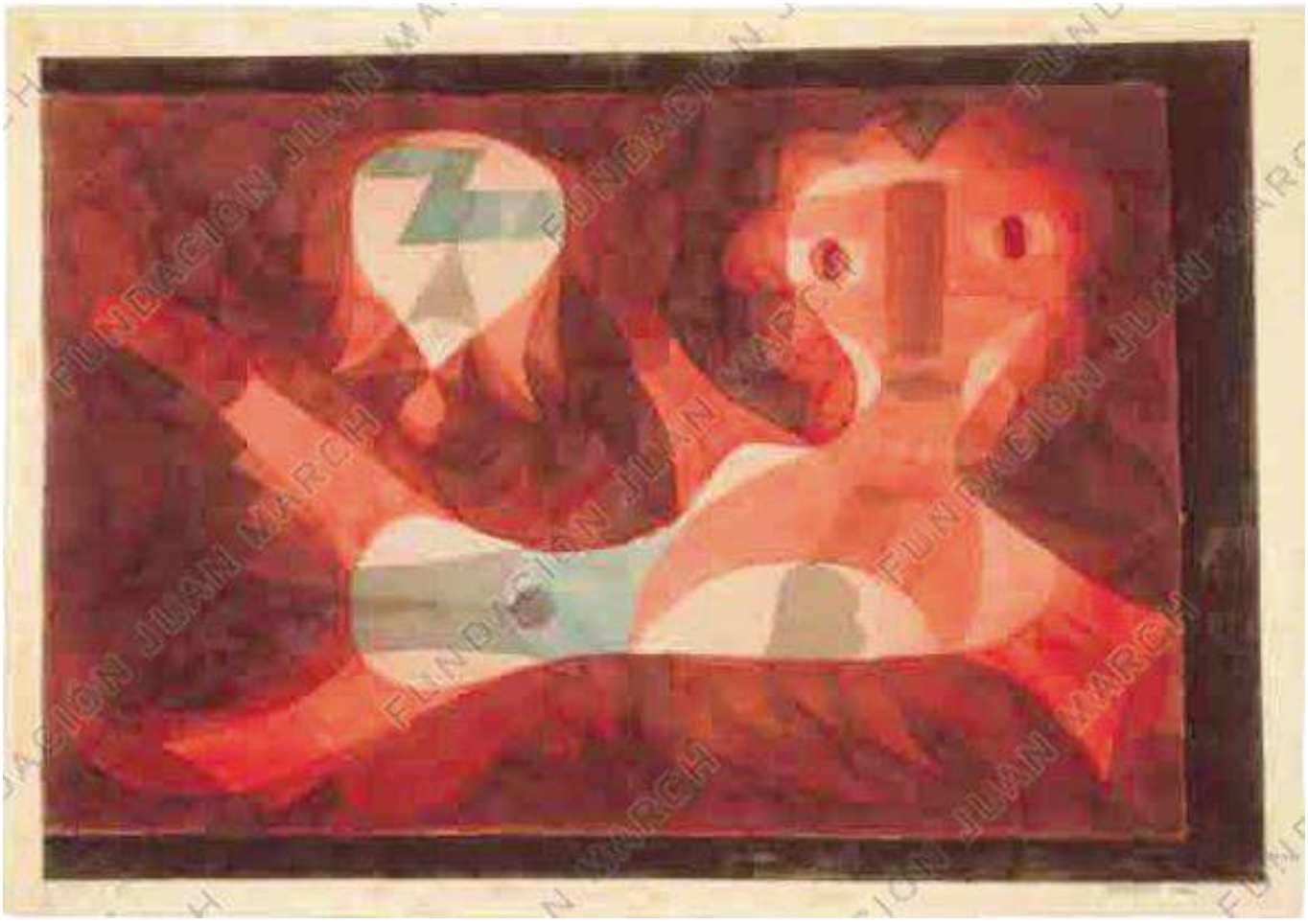
Fundación Juan March

[Cat. 13]

mit dem Regenbogen [Con el arco iris], 1917, 56

Acuarela sobre papel imprimado adherido a cartón
17,4 x 20,8 cm
Colección particular, Suiza, en depósito
en el Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Cat. 26]

Goldfisch-Weib [Pez dorado-mujer], 1921, 93

Acuarela sobre papel adherido a cartón
38,5 x 55,1 cm
Philadelphia Museum of Art, Colección Louise
and Walter Arensberg, 1950

Fundación Juan March

[Cat. 27]

Aquarium [Acuario], 1921, 99

Acuarela y lápiz de grafito sobre papel
adherido a cartón
24,2 x 31,7 cm
Colección particular

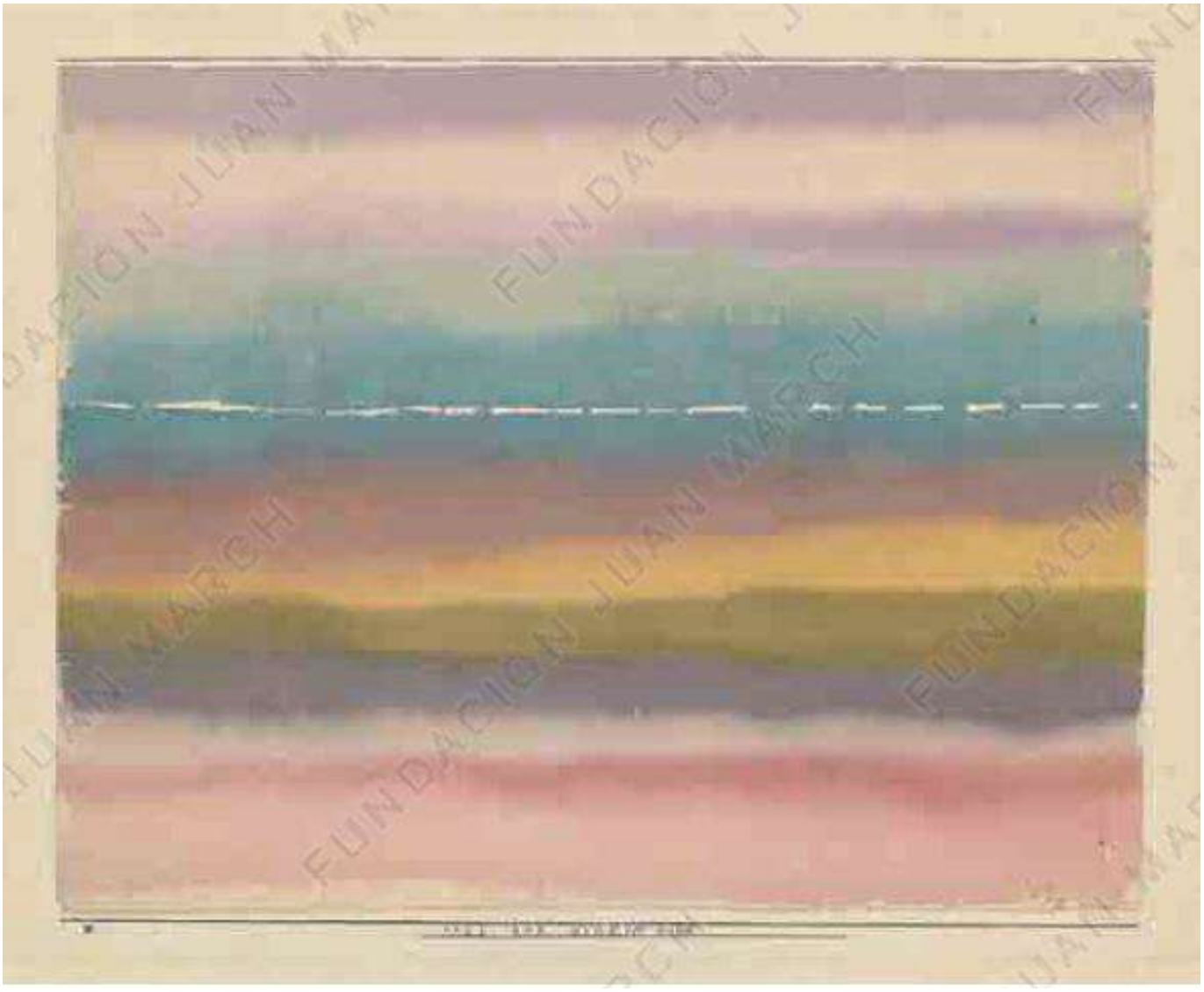
Fundación Juan March

[Cat. 30]

Scheidung Abends [Separación vespertina], 1922, 79

Acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
33,5 x 23,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee

Fundación Juan March



[Cat. 41]

Nordsee bild [Imagen del Mar del Norte], 1923, 242

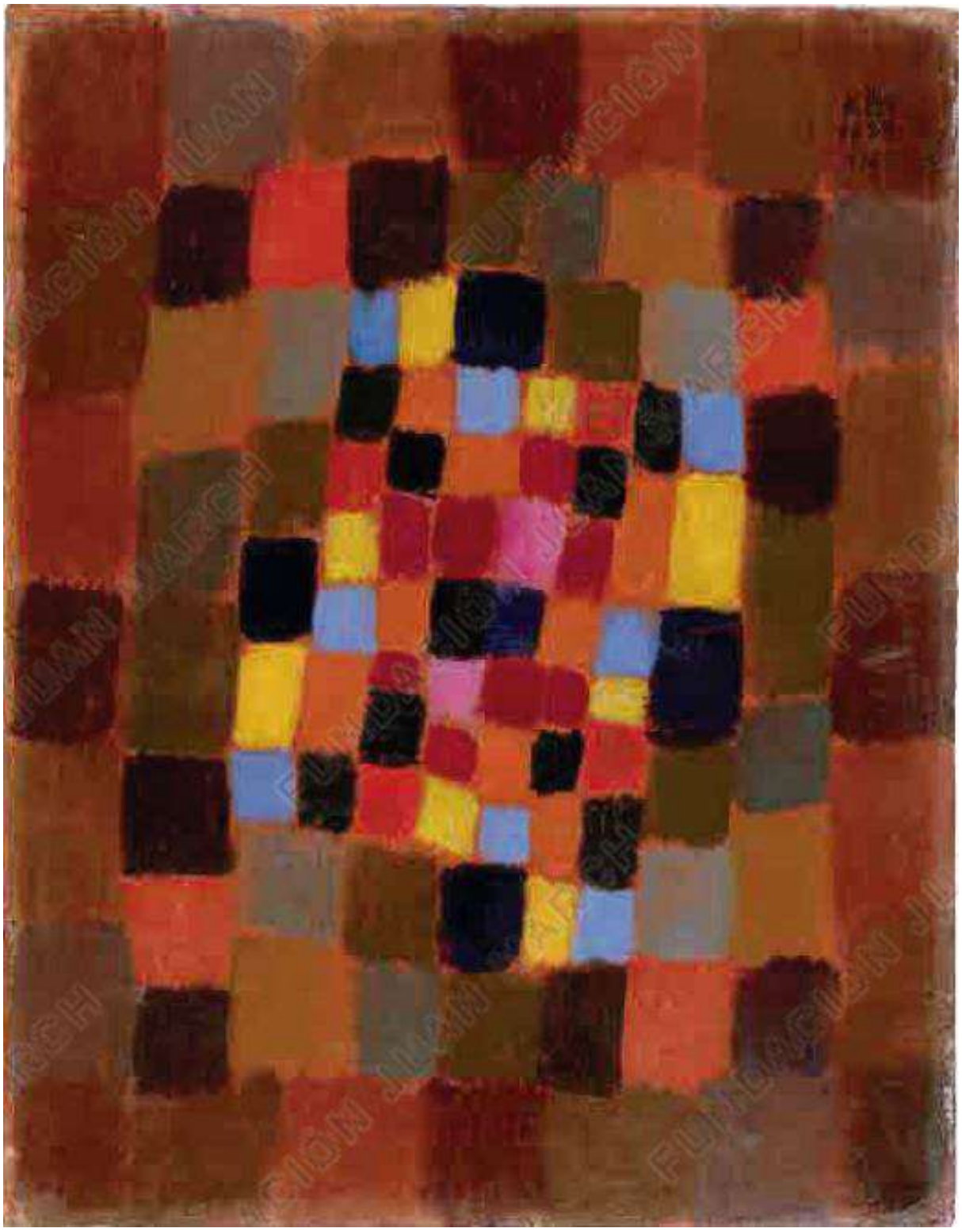
Acuarela sobre papel adherido a cartón
24,7 x 31,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 35]

buntes Beet [Lecho colorido], 1923, 109

Óleo sobre cartón
33,7 x 25,8 cm
Kunsthaus Zürich, Donación de la Colección Erna y Curt Burgauer

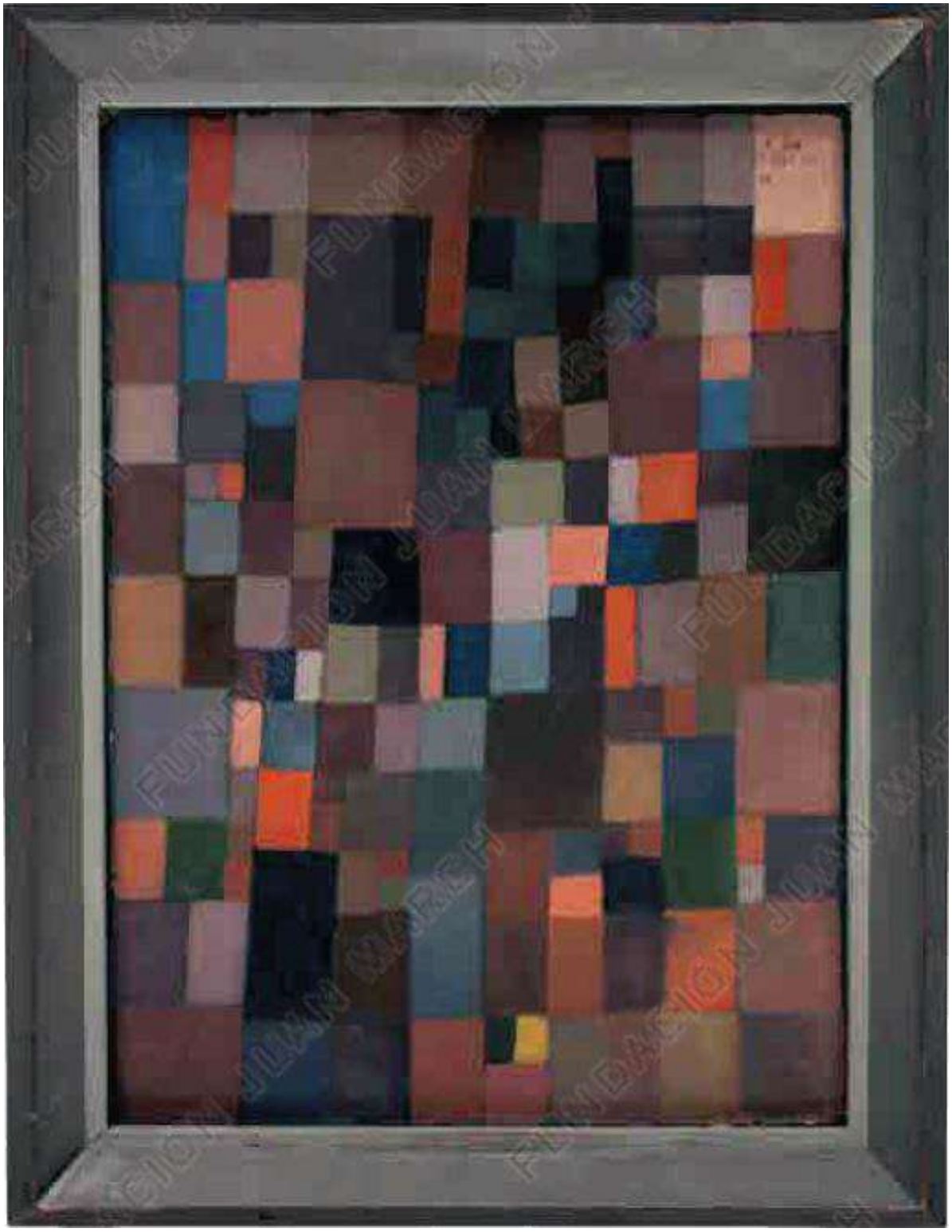


Fundación Juan March

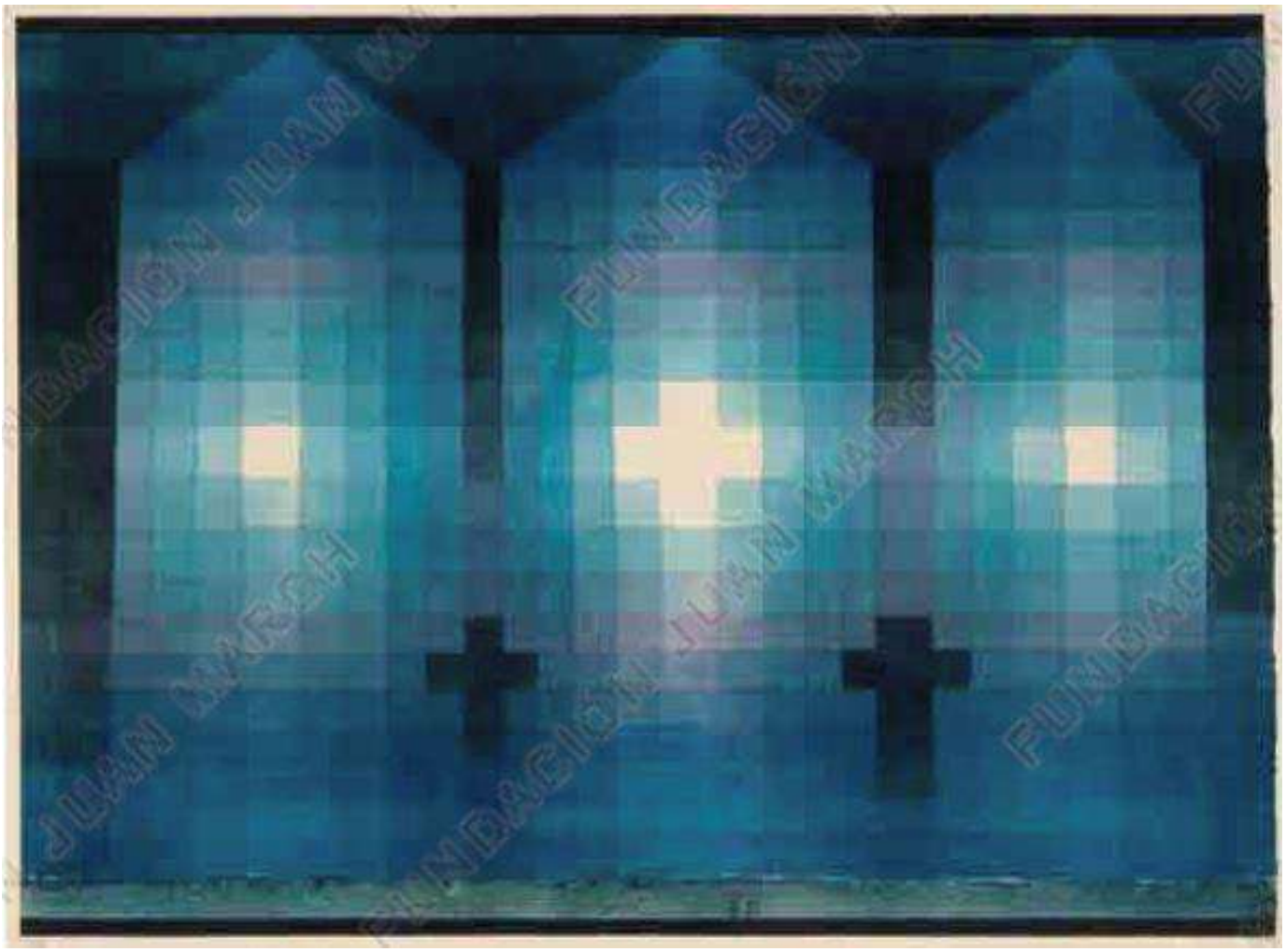
[Cat. 39]

Harmonie aus Vierecken mit rot gelb blau weiss und schwarz
[Armonía de rectángulos con rojo, amarillo, azul, blanco y negro], 1923, 238

Óleo sobre cartón imprimado; marco original
69,7 x 50,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna



Fundación Juan March



[Cat. 36]

Dreiteiliges Grabmal
[Tumba de tres partes], 1923, 112

Acuarela y lápiz de grafito sobre papel
adherido a cartón
34,5 x 46,1 cm
Philadelphia Museum of Art,
Colección Louis E. Stern, 1963

Fundación Juan March

[Cat. 38]

Sternverbundene [Conectados con las estrellas], 1923, 159

Acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
32,4/32,8 x 48,3/48,7 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 43]

D. Garten zur roten Sonnen blume
[El jardín para el girasol rojo], 1924, 12

Acuarela sobre papel adherido a cartón
31,8 x 41,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Paul Klee-Stiftung
der Burgergemeinde Bern, Berna

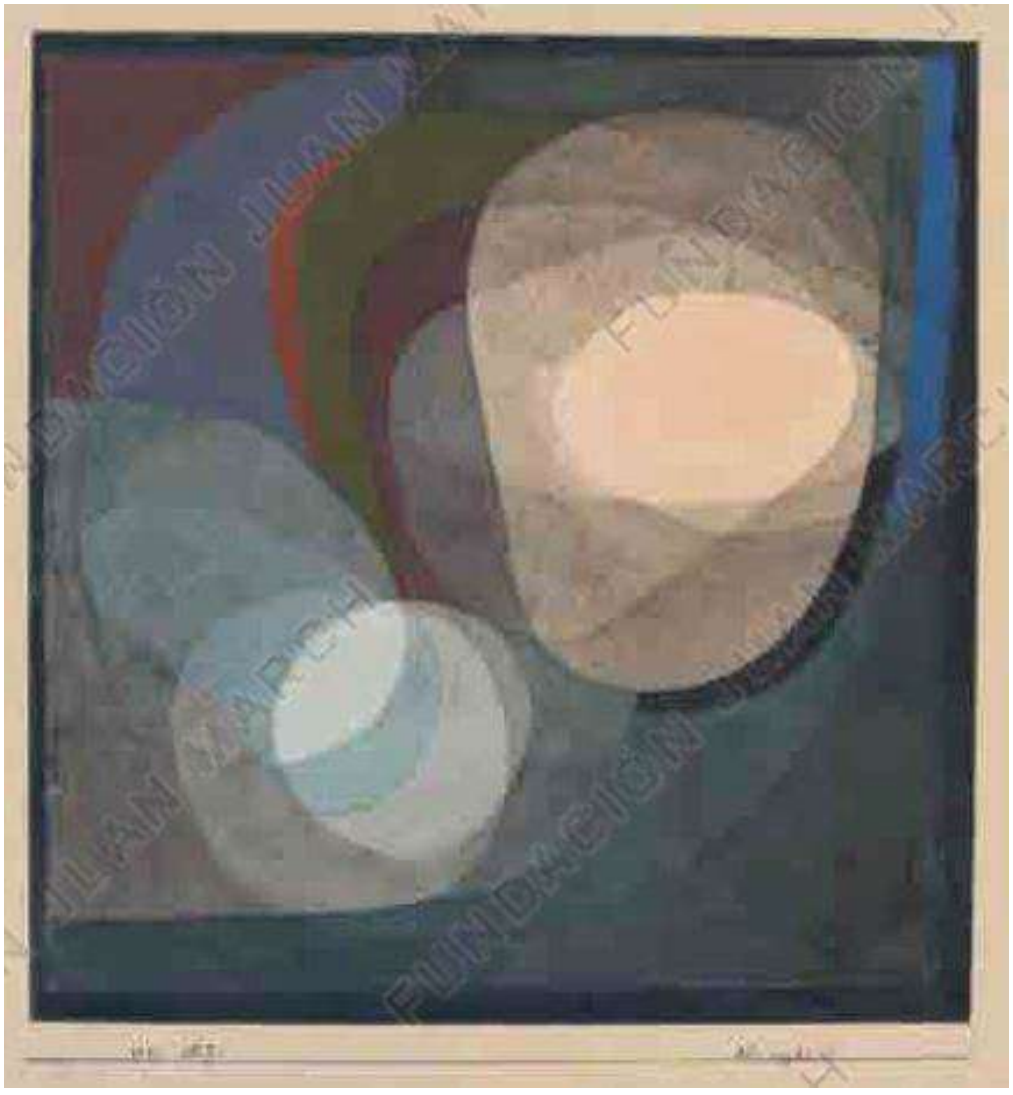
Fundación Juan March

[Cat. 46]

Ort in rot und Blau [Pueblo en rojo y azul], 1925, 240

Acuarela sobre papel imprimado adherido a cartón
42 x 38 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

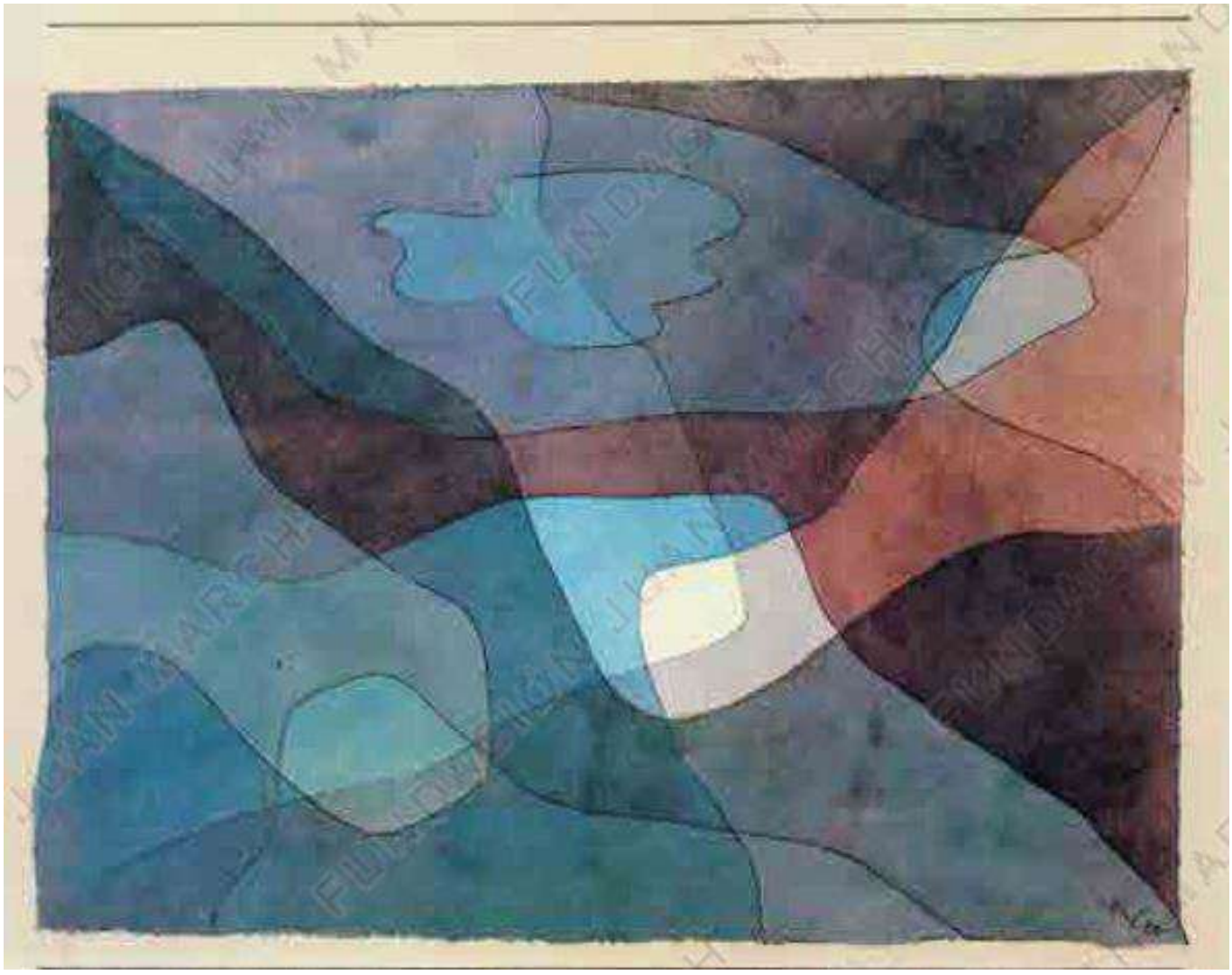


[Cat. 75]

Schwungkräfte [Fuerzas centrífugas], 1929, 267

Acuarela sobre papel adherido a cartón
24,5 x 23,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Cat. 85]

Berg und Luft synthetisch [Montaña y aire sintéticos], 1930, 136

Acuarela y tinta sobre papel adherido a cartón
23 x 28,5 cm
Colección particular

Fundación Juan March

[Cat. 81]

Farbtafel (auf maiorem Grau) [Tabla cromática (en gris mayor)], 1930, 83

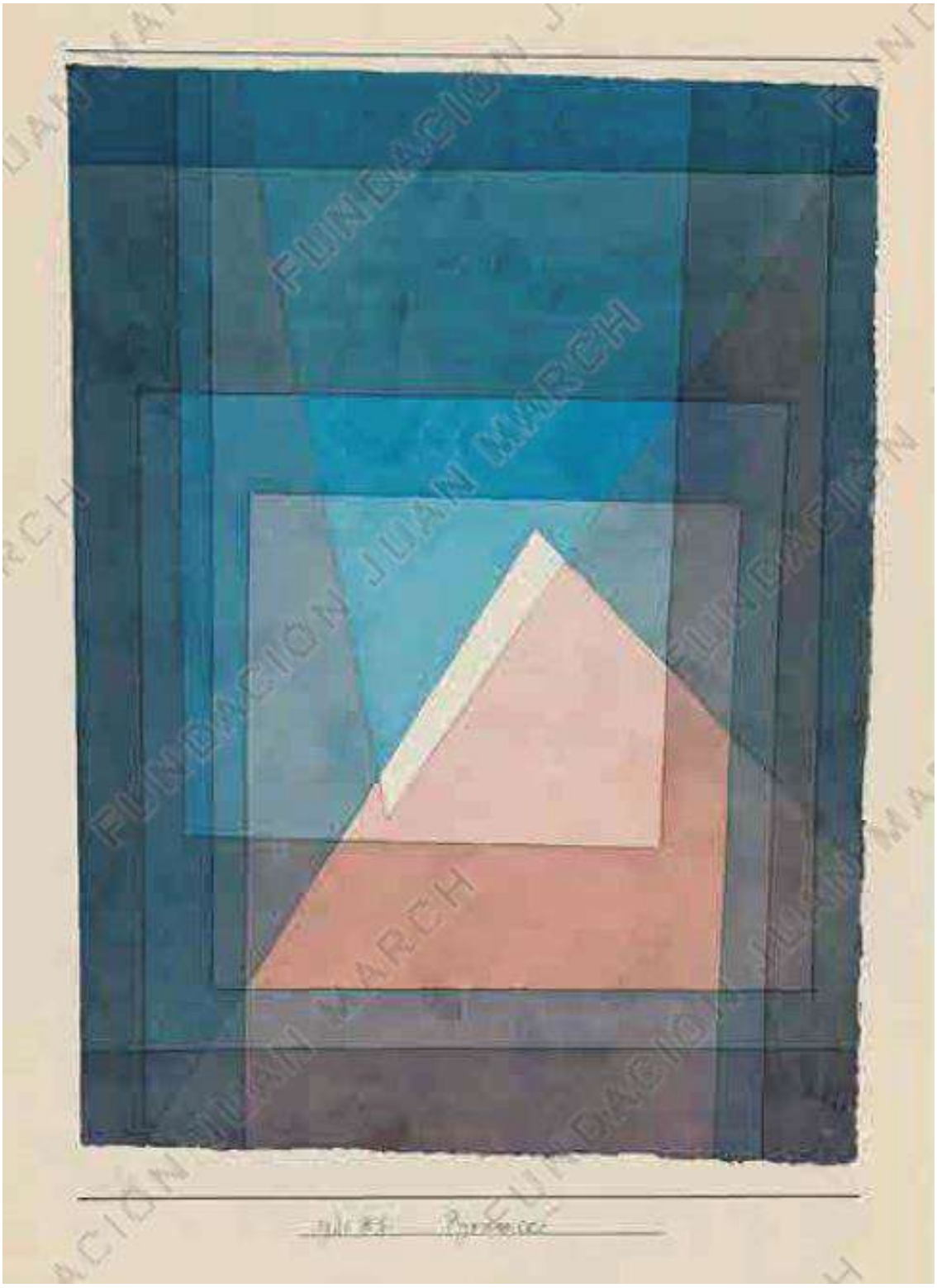
Pastel sobre papel adherido a cartón
37,7 x 30,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 86]

Pÿramide [Pirámide], 1930, 138

Acuarela y tinta sobre papel adherido a cartón
31,2 x 23,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna



Fundación Juan March

[Cat. 21]

Park am See (ohne Häuser)
[Parque junto al lago (sin casas)], 1920, 102

Acuarela y lápiz de grafito sobre papel
adherido a cartón
15 x 22,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee

Fundación Juan March

[Cat. 115]

Gift [Veneno], 1932, 13

Acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
61,3 x 48,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 65]

Marjamhausen, 1928, 54

Acuarela sobre papel adherido a cartón
36 x 20,5 cm
The Museum of Fine Arts, Houston,
Donación de Miss Ima Hogg

Fundación Juan March

[Cat. 137]

Kirchen [Iglesias], 1940, 234

Pasta coloreada sobre papel adherido a cartón
31,4 x 52,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Naturaleza

Fabienne Eggelhöfer

Paul Klee, que desde su infancia se había ocupado intensamente del tema de la naturaleza[1], tomó conciencia de la universalidad de las leyes del crecimiento que la regían sobre todo durante su viaje a Italia en el invierno de 1901-2. Allí, a partir de una exigencia más bien general de reflexión artística, llegará a perfilar unos primeros planteamientos precisos, que le permitirán establecer una base teórica. El estudio de la naturaleza lleva al artista a detectar en ella principios regulares que plasma en su producción pictórica, convirtiendo esas leyes naturales en el fundamento de su propio modo de proceder artístico. Una vez conseguido esto, empieza a emanciparse de la naturaleza y a desarrollar dichas leyes en el ámbito puramente pictórico. Mediante un proceso de simplificación consigue superar la imitación de la naturaleza. "¡Reducción! Uno quiere decir más que la naturaleza y comete el imposible error de querer decirlo con más medios que ella en vez de con menos"[2]. Aunque Klee se libera finalmente de la naturaleza como modelo, las plantas seguirán siendo motivos muy apreciados hasta su obra tardía[3]. Al igual que en su quehacer artístico, en sus clases también parte de los procesos de crecimiento y de las estructuras existentes en la naturaleza para enseñar a sus alumnos en qué consiste una configuración pictórica viva[4]. Sobre todo en las clases de *Teoría de la forma pictórica*, *Orden primordial* y *Mecánica pictórica* que impartió en Weimar describe detalladamente fenómenos concretos de crecimiento natural. Exhorta a sus alumnos a configurar de forma viva, a semejanza de la naturaleza. En enero de 1924 resume su teoría de lo creativo en un llamamiento programático: "Buena es la conformación. Mala es la forma; la forma es final, es muerte. La conformación es movimiento, es acto. La conformación es vida"[5].

Más tarde prescindirá de las explicaciones exhaustivas de los procesos de crecimiento vegetal. No se sirve explícitamente de ellos como ejemplos ilustrativos para la configuración pictórica, pero siguen siendo, igual que antes, el fundamento implícito de la configuración de formas geométricas.

El interés de Klee por la creación natural ha de entenderse vinculado a los discursos "biocéntricos" imperantes en el cambio de siglo[6]. Filósofos, científicos y artistas desarrollaban nuevos modelos a partir del estudio intensivo de la naturaleza[7]. Por ejemplo, en dibujos como *27523 R Stengelgliederung* [27523 R Estructuración de tallos], 1917, 58 [Cat. 14], *Schöpfungsplan 23436 G (Blüten)* [Plan de creación 23436 G (Flores)], 1917, 59 [Cat. 15] o *Drei Blüten* [Tres flores], 1925, 235 [Cat. 11], Klee alude a tendencias

1 Cf. Osamu Okuda, "Paul Klee und die Pflanzenwelt: Botanik, Garten, Landschaft. Eine Chronologie", en *In Paul Klees Zaubergarten* [cat. expo., Zentrum Paul Klee, Berna, 17 mayo-31 agosto; Henie Onstad Art Centre, Oslo, 2 octubre-7 diciembre 2008; Bergen Art Museum, 8 enero-15 marzo 2009]. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, pp. 9-21.

2 P. Klee, *Tagebücher*, nº 834, julio 1908, Múnich, p. 274. Cf. al respecto Eggelhöfer 2012, pp. 27-30.

3 En la bibliografía de investigación se ha hecho referencia en múltiples ocasiones a la importancia de la naturaleza en la enseñanza y la obra de Klee. Sobre el estado actual de las investigaciones cf. Eggelhöfer 2012, pp. 40-44.

4 Sobre la importancia de la naturaleza en la enseñanza de Klee cf. Eggelhöfer 2012.

5 BG I.2/79.

6 Sobre la importancia del biocentrismo a comienzos del siglo XX cf. Oliver A. I. Botar e Isabel Wünsche (eds.), *Biocentrism and Modernism*. Farnham: Ashgate, 2011. El término "biocentrismo" aparece también en textos de Ludwig Klages, Raoul Henri Francé o Ernst Kállai entre otros.

7 Para contextualizar cf. Eggelhöfer, 2012, pp. 44-76.

Tropische Blüte [Flor tropical], 1920, 203 [detalle de Cat. 23]

Fundación Juan March

[Fig. 1]
belichtetes Blatt [hoja iluminada], 1929, 274
Acuarela y pluma sobre papel sobre cartón
30,9 X 23 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

biotécnicas. Mientras sus obras pueden entenderse más bien como comentarios irónicos sobre la conexión entre naturaleza y técnica[8], László Moholy-Nagy se mostraba muy impresionado por la idea de una mecánica de procesos que determinara en igual medida todos los ámbitos vitales, la naturaleza y el arte. Estaba convencido de que con esta construcción se podían unir sin solución de continuidad los antiguos teoremas de un arte fundado en la naturaleza con las ideas modernas de una práctica artística orientada a la técnica, como las que difundió cada vez más la Bauhaus a lo largo de su historia[9].

La observación, hecha en su viaje a Italia, de que las leyes del crecimiento que imperan en las plantas también rigen su configuración, marcó la visión analítica del universo vegetal propia de Klee. No sólo enseñaba a sus alumnos a adentrarse en lo interno para entender lo externo sino que su propia actitud artística se caracterizaba por ese mismo planteamiento. En su ensayo "Wege des Naturstudiums" [Caminos del estudio de la naturaleza] [Cat. 264] Klee subraya que el estudio de la superficie se debe completar con la investigación del interior[10]. Por eso no es de extrañar que en numerosas obras destaque la disposición conformadora de la estructura interna. Así, no sólo representa la forma externa de la hoja de una planta sino también los nervios internos responsables de ella —*belichtetes Blatt* [Hoja iluminada], 1929, 274 [Fig. 1]—También emplea lúdicamente este procedimiento en dibujos sin motivos vegetales como en *wichtig* [Importante], 1938, 460 [Cat. 134]. En su quehacer artístico Klee también se inspira en la visión a través del microscopio. Así ocurre en algunas acuarelas como *pflanzlich-seltsam* [Rareza vegetal], 1929, 317 [Cat. 78] o *die Stelle der Zwillinge* [El lugar de los mellizos], 1929, 321 [Cat. 79], basadas en formas de tipo celular. En los dibujos *Leier im werden* [Lira en devenir], 1935, 16 [Cat. 124], o *das Zwischen-Ei* [El huevo intermedio], 1938, 364 [Cat. 133], Klee tematiza la división celular, que también le había servido como fuente de inspiración para su propio proceso artístico basado en la división como procedimiento productivo[11].

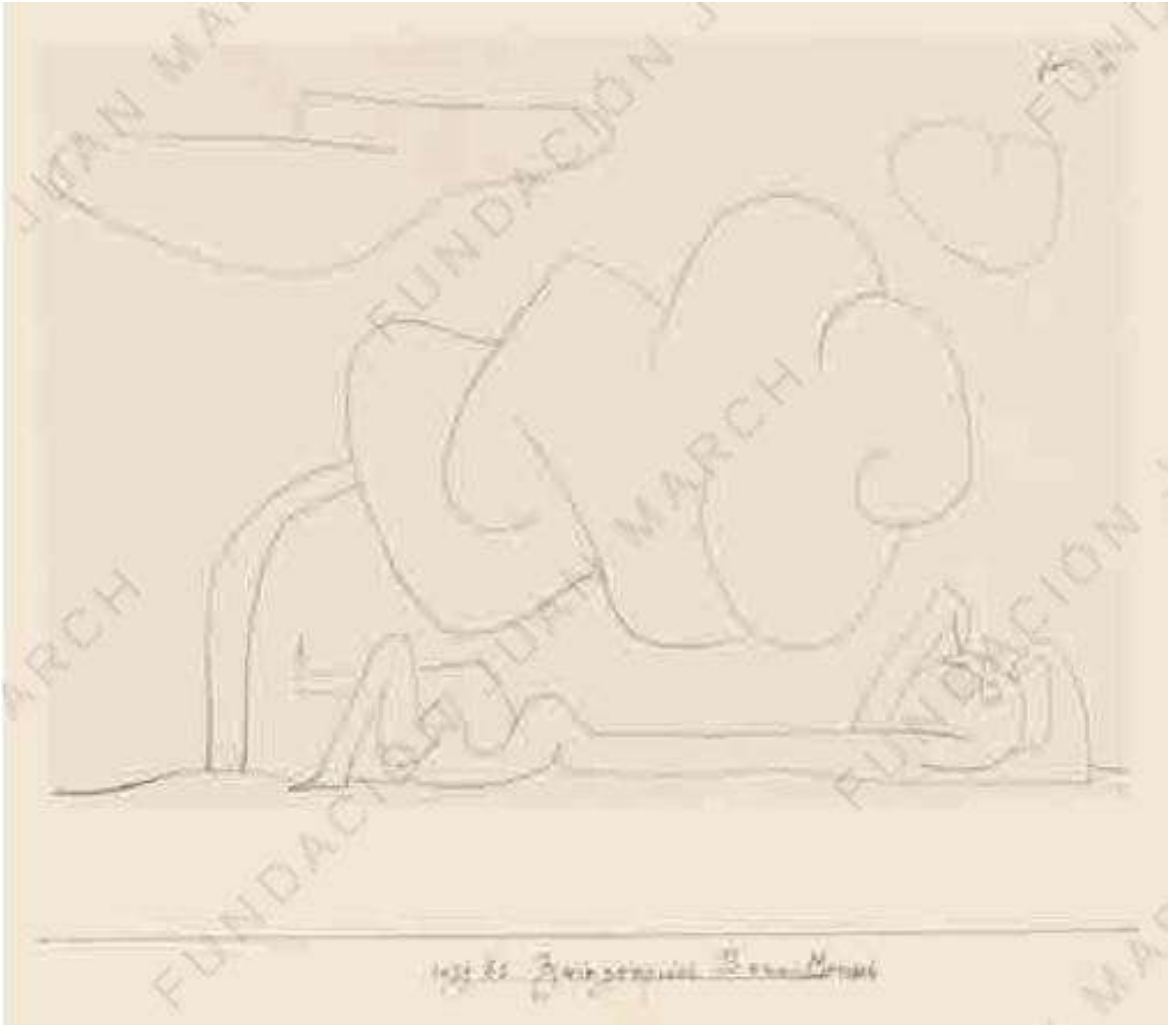
8 Sobre las parodias de Klee como reacción a la exigencia de mecanización y tecnificación en la Bauhaus cf. Ch. Geelhaar, *Paul Klee und das Bauhaus*. Colonia: DuMont Schauberg, 1972, pp. 66-72.

9 En su acercamiento entre naturaleza y técnica, Moholy-Nagy se basó en la "biotécnica" de Raoul Henri Francé. Cf. L. Moholy-Nagy, *von material zu architektur*. Múnich: A. Langen, 1929 (Bauhausbücher, 14); sobre Francé y la Bauhaus cf. Peter Bernhard, "Der Philosoph des Funktionalismus im Widerstreit mit der modernen Kunst. Raoul Francé und das Bauhaus", en Ute Ackermann et al. (eds.), *Streit ums Bauhaus*. Jena: Glaux, 2009, pp. 142-148.

10 P. Klee, "Wege des Naturstudiums", en *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*. Weimar; Múnich: Bauhaus, 1923.

11 Wolfgang Kersten y Osamu Okuda mencionan la obra *im Zeichen der Teilung* [Bajo el signo de la división], 1940, 336, en la que Klee no sólo tematiza la división celular sino que también la representa. Cf. *Paul Klee. Im Zeichen der Teilung* [cat. expo. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, 21 enero-17 abril; Staatsgalerie Suttgart, 29 abril-23 julio 1995]. Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1995, p. 13.

Fundación Juan March



[Cat. 135]

Zwiegespräch Baum-Mensch [Diálogo entre árbol y hombre], 1939, 403

Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
20,9 x 29,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna,
Donación de Livia Klee

Fundación Juan March

[Cat. 1]

Ohne Titel (Baumgruppe, Burghausen)
[Sin título (Grupo de árboles, Burghausen], c 1899

Óleo sobre cartón
34,3 x 48,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 2]

Ohne Titel (Blumen) [Sin título (Flores)], c 1903

Óleo sobre lienzo adherido a cartón
36,5 x 31 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 8]

Pflanzenliebe [Amor de plantas], 1915, 76

Tinta sobre papel adherido a cartón
19,6 x 10,1/10,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna,
Donación de Livia Klee

[Cat. 9]

Die Blüte [La flor], 1915, 83

Tinta sobre papel adherido a cartón
9,9 x 8,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 10]

<Die Blume als Liebesrequisit> [<La flor como requisito de amor>], 1915, 89

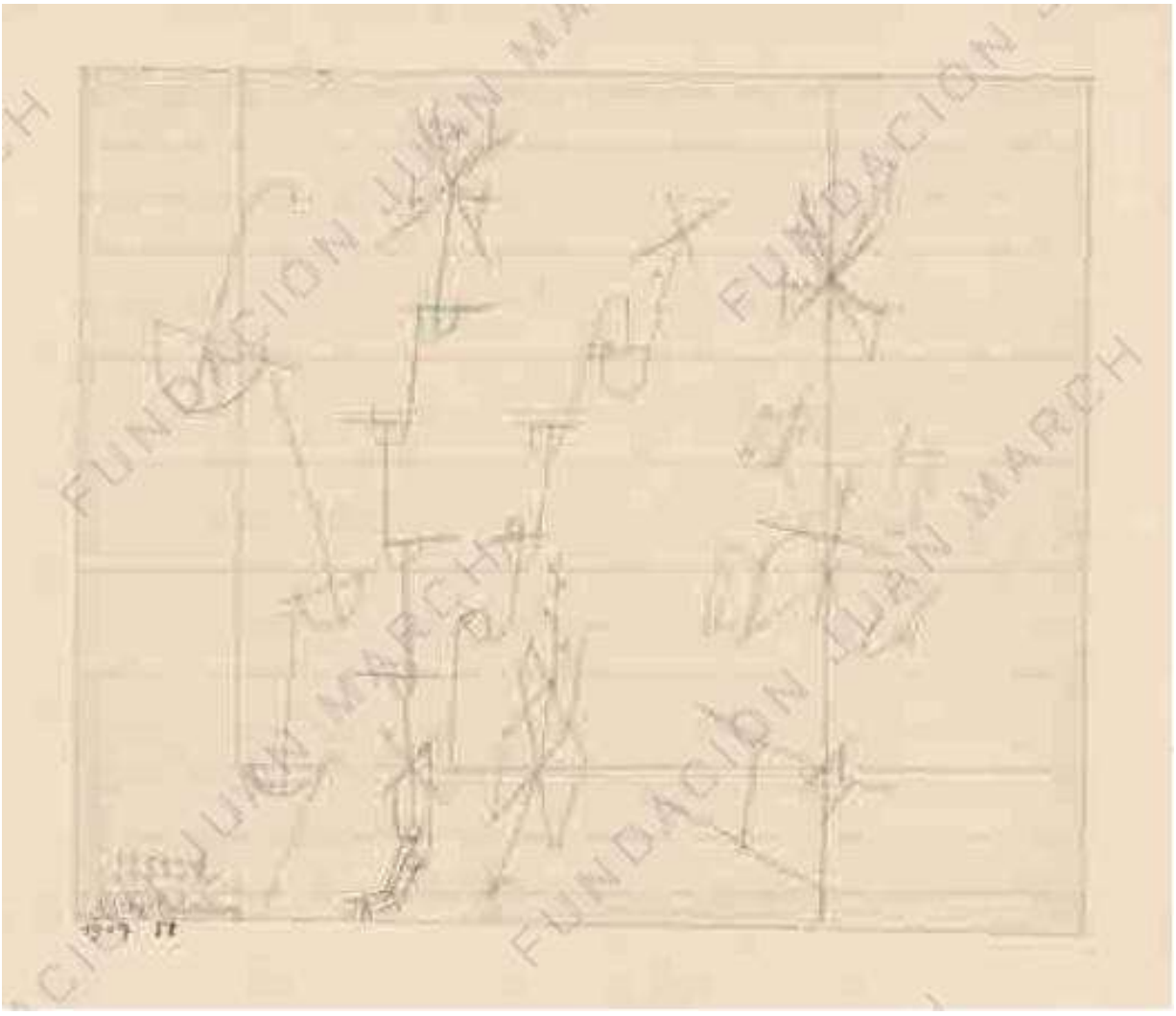
Tinta sobre papel adherido a cartón
12,3 x 24,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 11]

Drei Blüten [Tres flores], 1915, 235

Tinta sobre papel adherido a cartón
12,5/13,3 x 18,2/21,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

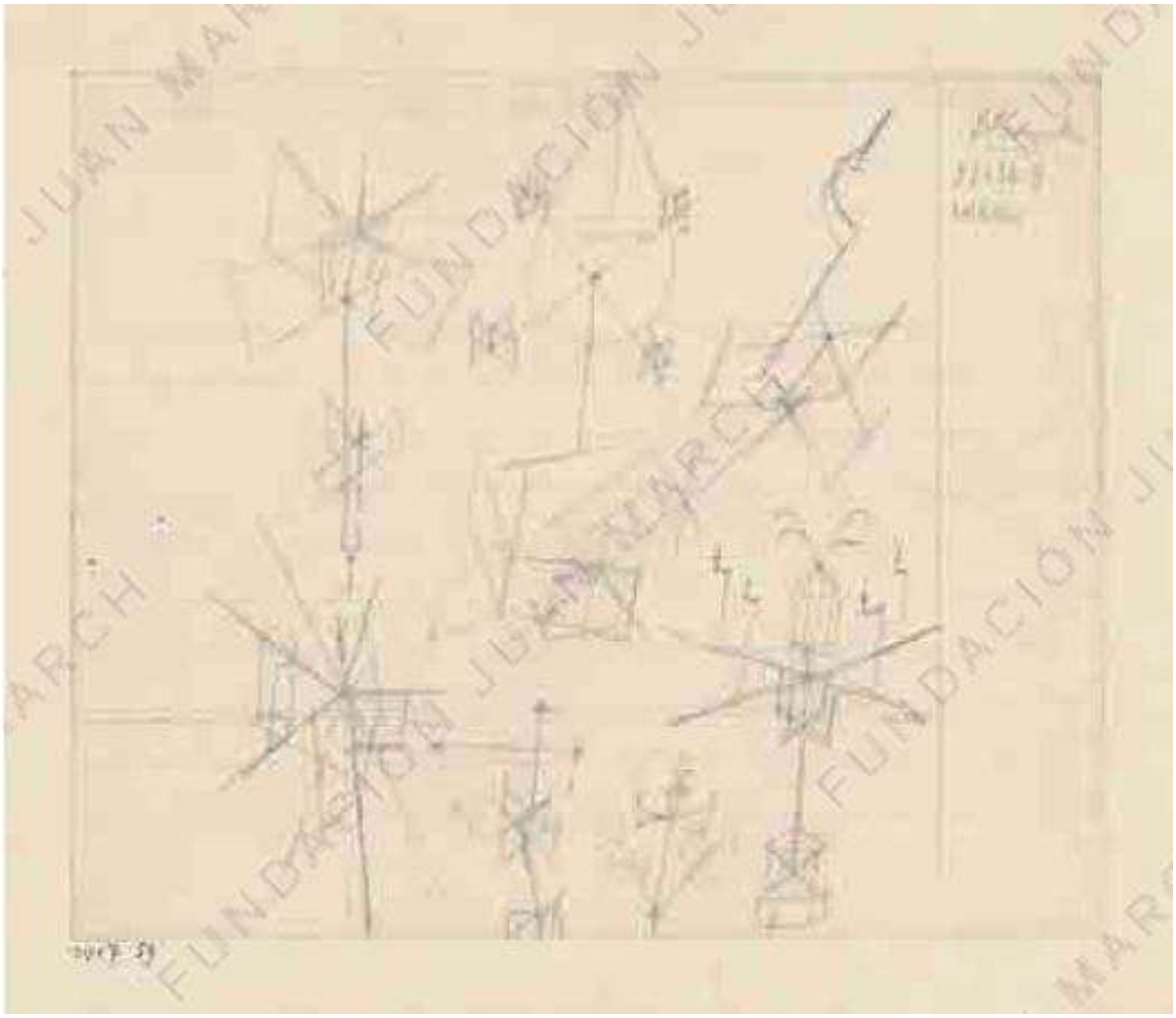


[Cat. 14]

27523 R Stengelgliederung [27523 R Estructuración de tallos], 1917, 58

Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
14,8 x 17,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Cat. 15]

Schöpfungsplan 23436 G (Blüten)
[Plan de creación 23436 G (Flores)], 1917, 59

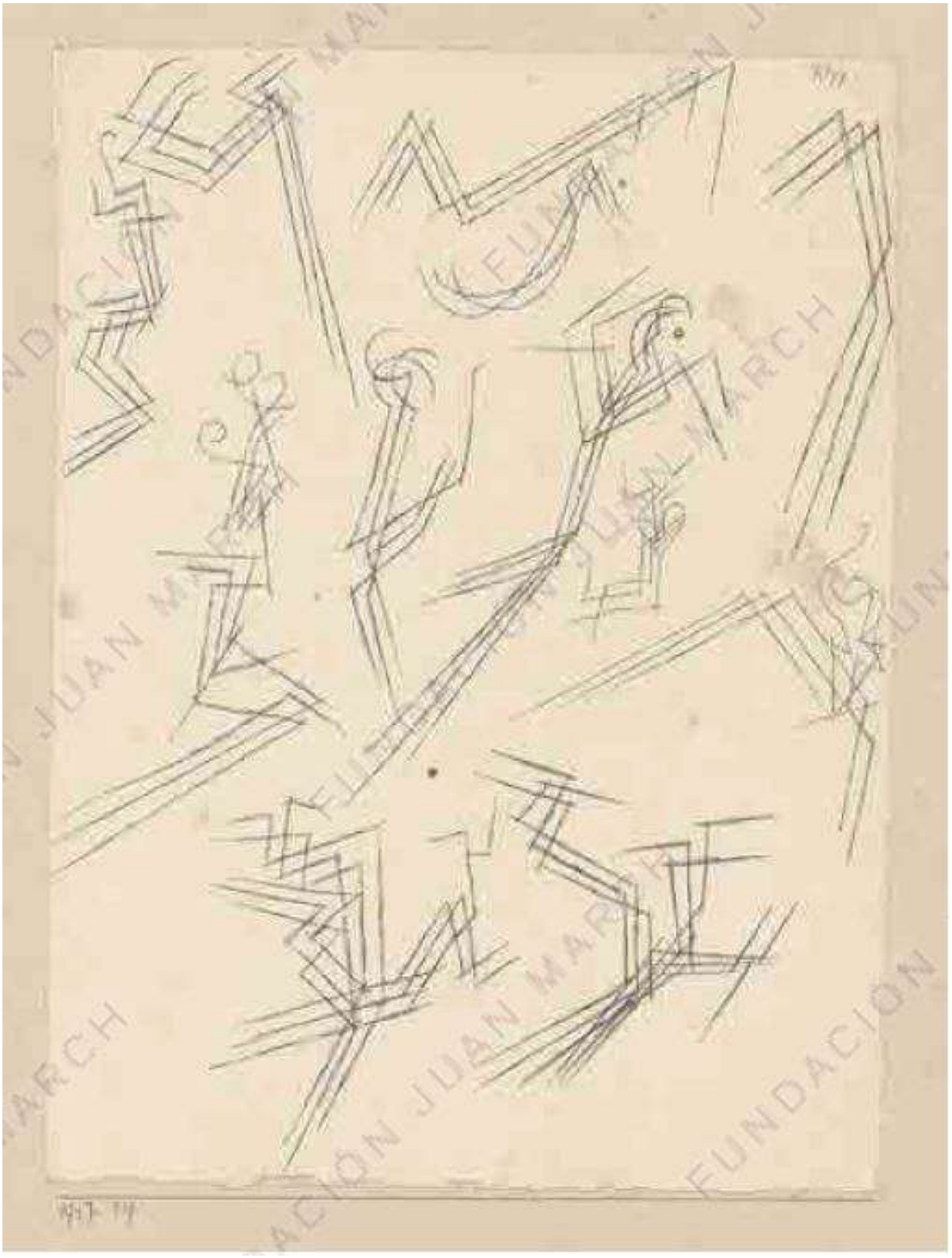
Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
14,6 x 17,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 16]

Embryonale Abstraktions Elemente
[Elementos de abstracción embrionarios], 1917, 119

Tinta sobre papel adherido a cartón
19,5 x 14,4 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna



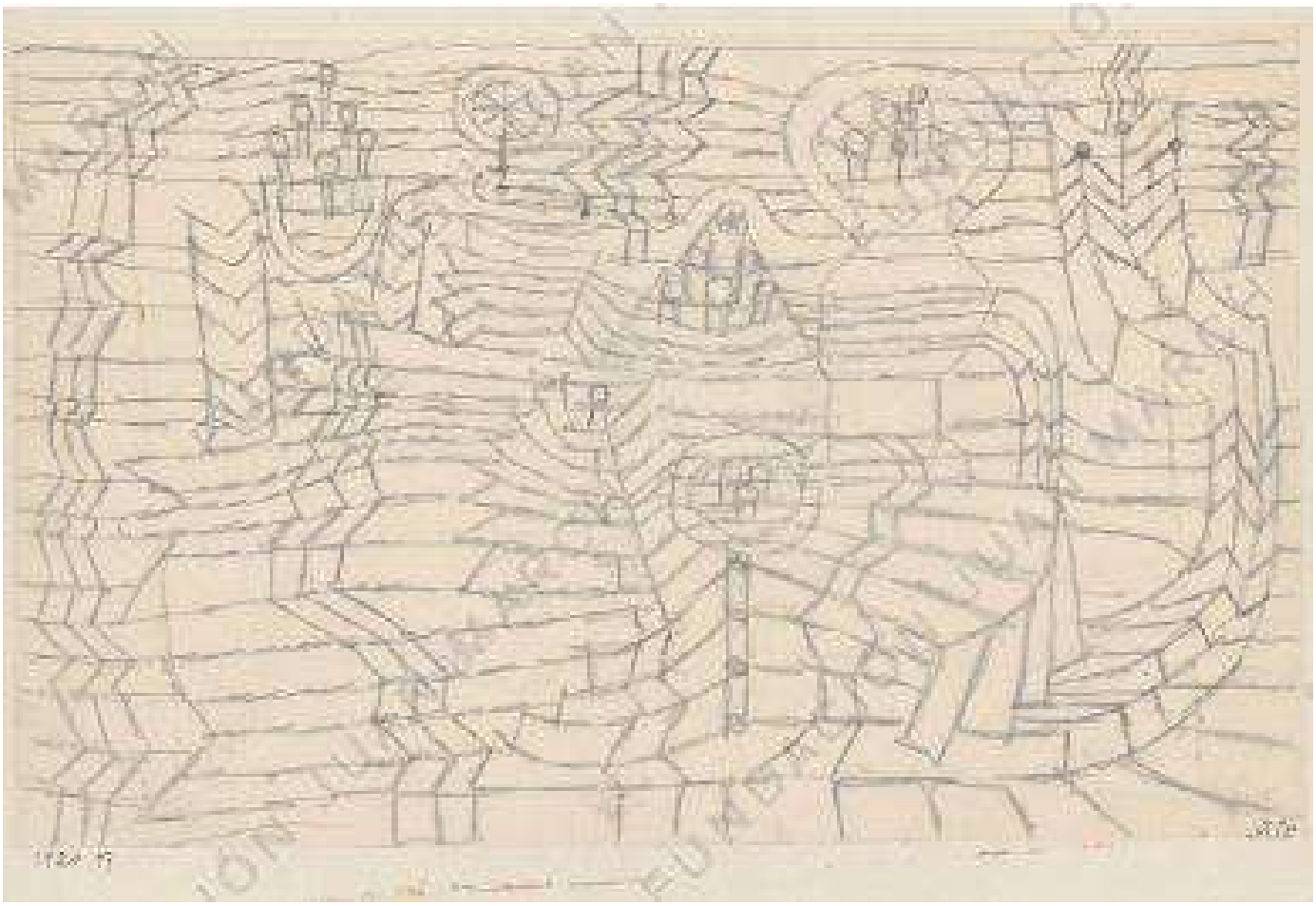
Fundación Juan March

[Cat. 12]

Pelargonium [Pelargonium], 1916, 34

Tinta sobre papel adherido a cartón
21,3 x 14 cm
Colección particular

Fundación Juan March



[Cat. 20]

abstracte Zeichnung (pflanzlich)
[Dibujo abstracto (vegetal)], 1920, 97

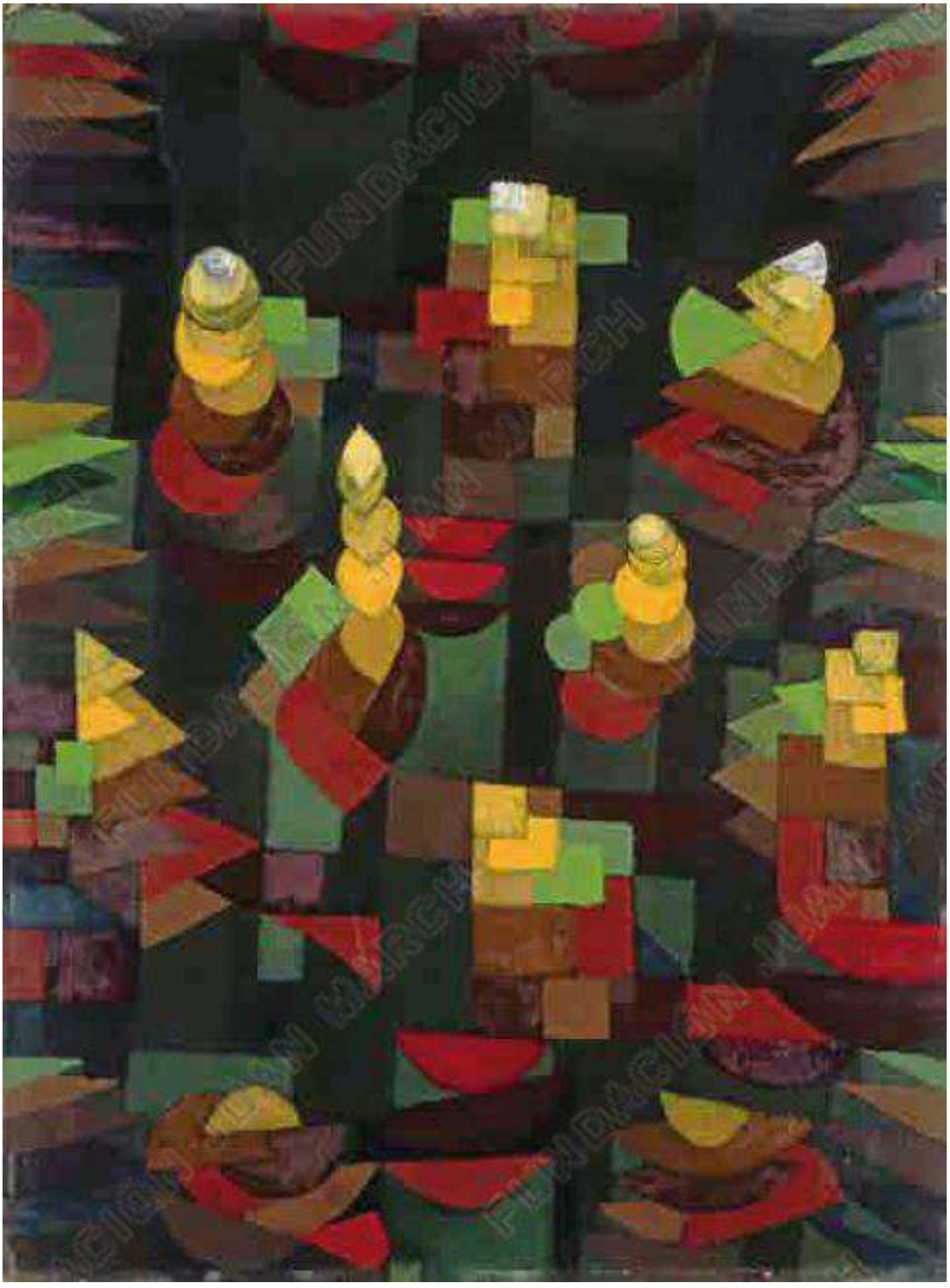
Tinta sobre papel adherido a cartón
19 x 30,4 cm
Colección particular, Suiza, en depósito
en el Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 28]

Pflanzenwachstum [Crecimiento de las plantas], 1921, 193

Óleo sobre cartón imprimado
54 x 40 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne /
Centre de création industrielle, París, Legado Nina Kandinsky, 1981

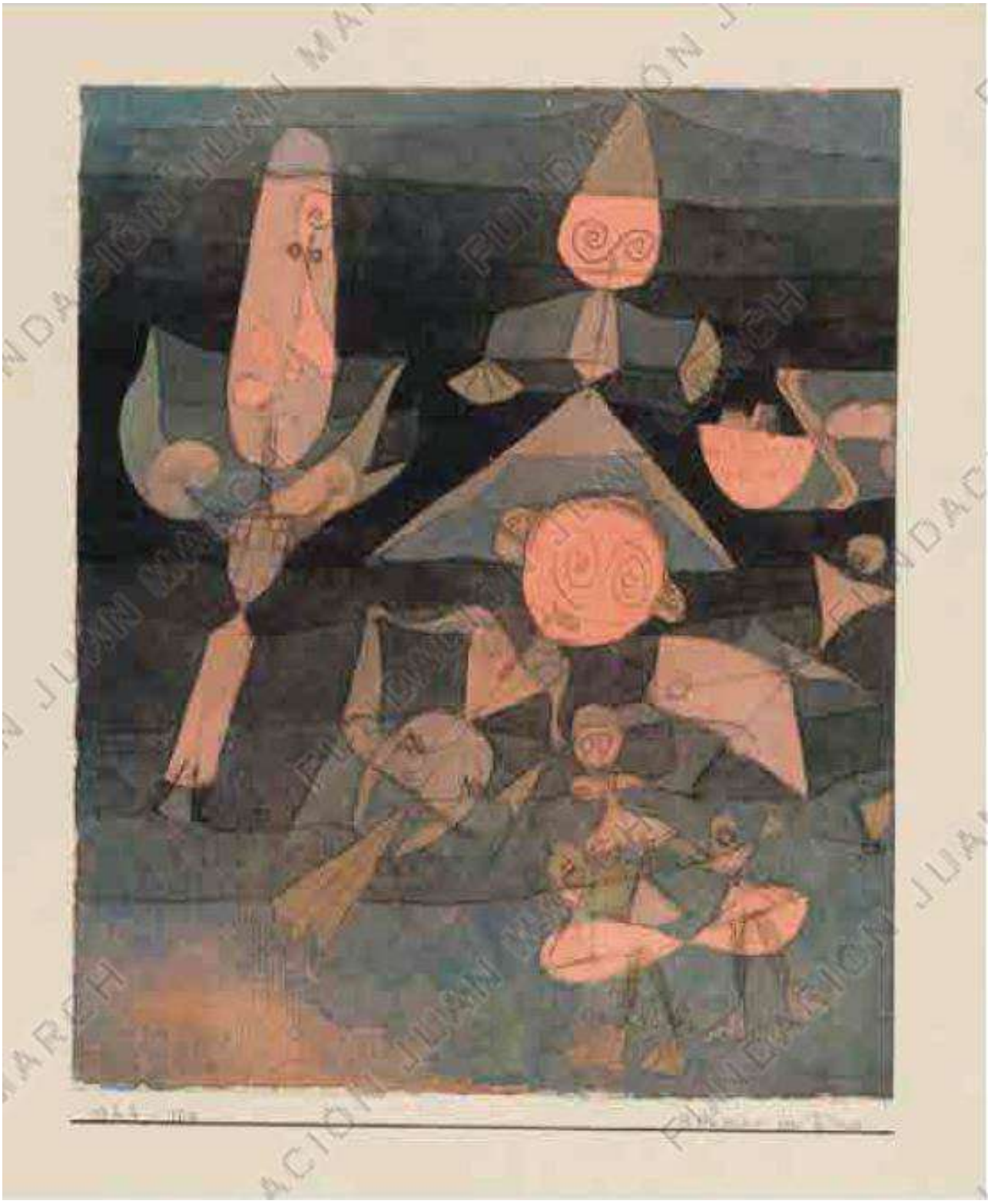


Fundación Juan March

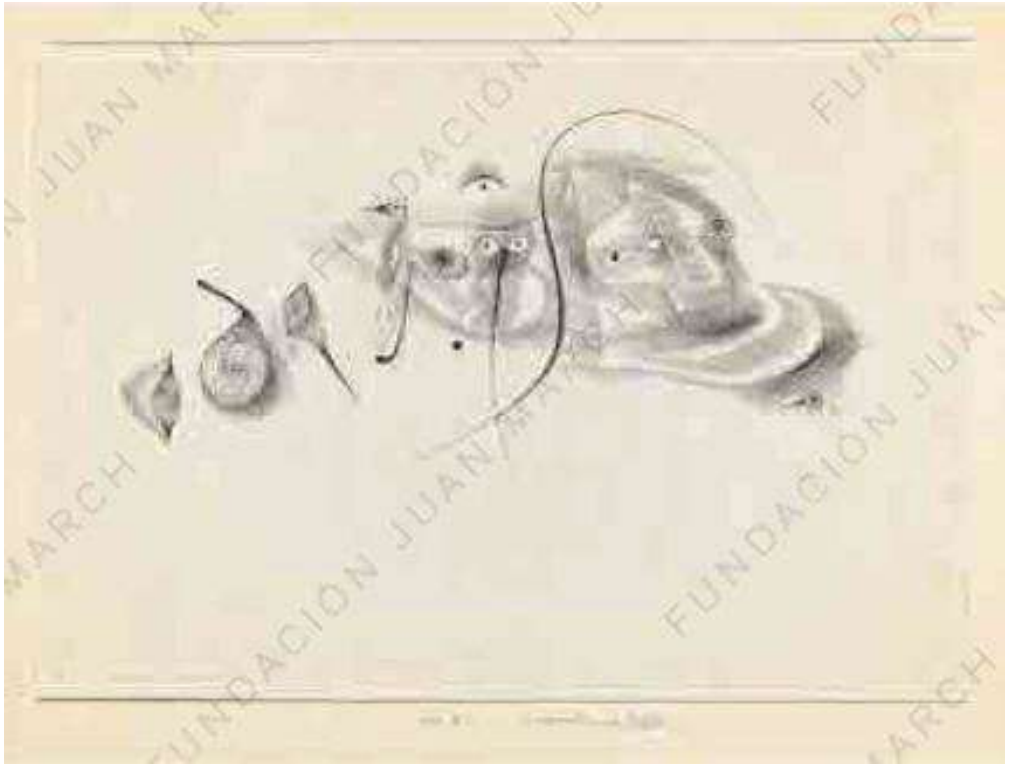
[Cat. 31]

Blumen im Wind [Flores al viento], 1922, 106

Tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón
16,8 x 13,6 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York,
Legado Katherine S. Dreier



Fundación Juan March



[Cat. 61]

Zusammenhang und Früchte
[Conexión y frutas], 1927, 276

Tinta sobre papel adherido a cartón
30,2/30,4 x 45,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 62]

Temperamente [Temperamentos], 1927, 281

Tinta sobre papel adherido a cartón
30/30,4 x 45,2/45,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 64]

Kleine Gartenstadt-Häuser
[Pequeñas casas en la ciudad jardín], 1928, 52

Acuarela sobre papel adherido a cartón
29,2 x 45,7 cm
Philadelphia Museum of Art, Colección
Louise and Walter Arensberg, 1950

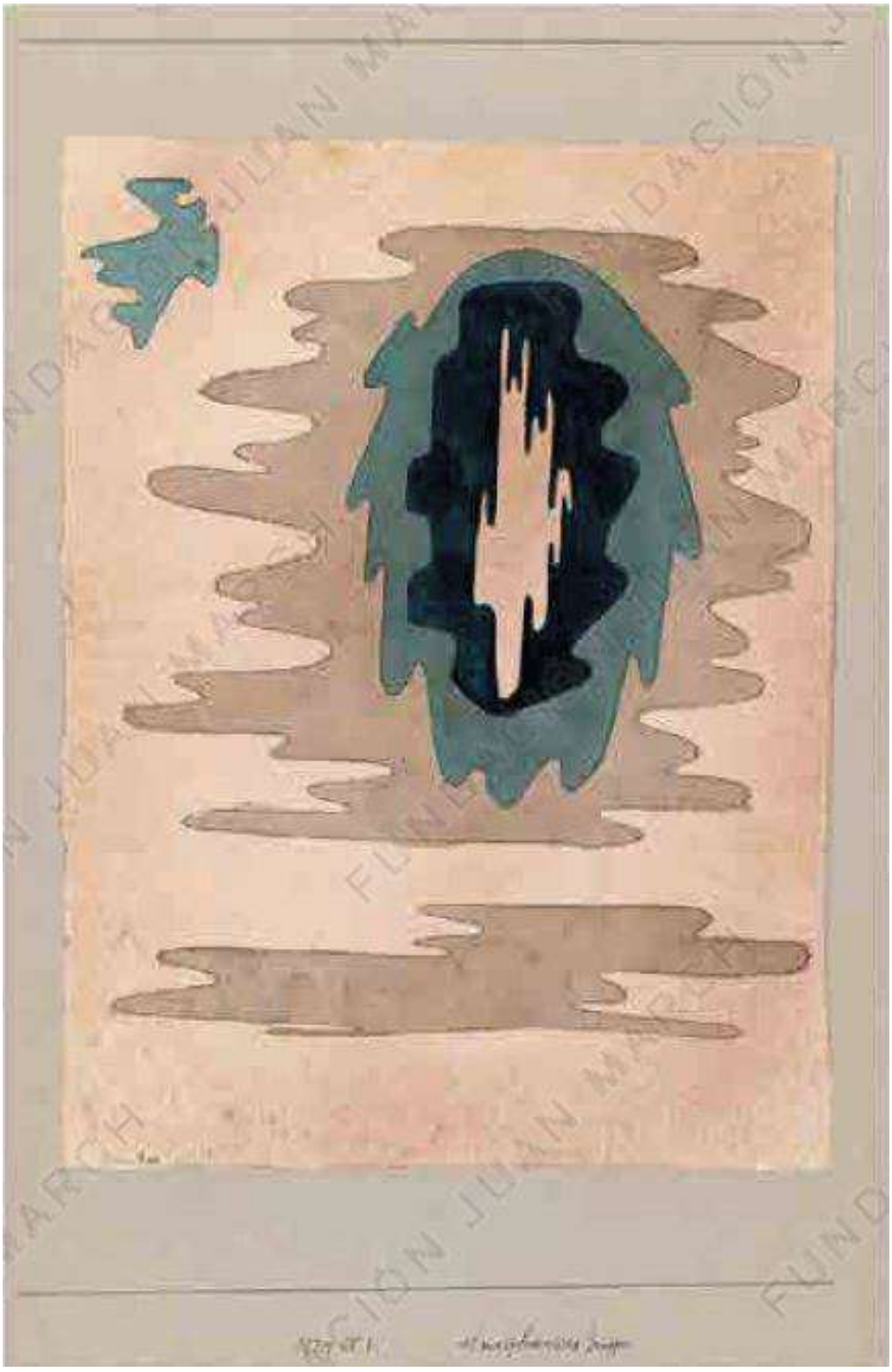
Fundación Juan March

[Cat. 23]

Tropische Blüte [Flor tropical], 1920, 203

Óleo y lápiz de grafito sobre papel
imprimado adherido a cartón
26 x 28,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Cat. 76]

atmosphaerische Gruppe
[Grupo atmosférico], 1929, 273

Acuarela y tinta sobre papel adherido a cartón
30 x 22,5 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 78]

pflanzlich-seltsam [Rareza vegetal], 1929, 317

Acuarela sobre papel imprimado adherido a cartón
31 x 23 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 79]

die Stelle der Zwillinge
[El lugar de los mellizos], 1929, 321

Acuarela y tinta sobre papel adherido a cartón
27,5 x 30,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 90]

Ohne Titel (Drillingsblüten und die Höhle)
[Sin título (Flores trillizas y la cueva)], 1930, 183

Óleo sobre contrachapado
51 x 53 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee

Fundación Juan March

[Cat. 124]

Leier im werden [Lira en devenir], 1935, 16

Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
27,8 x 17,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

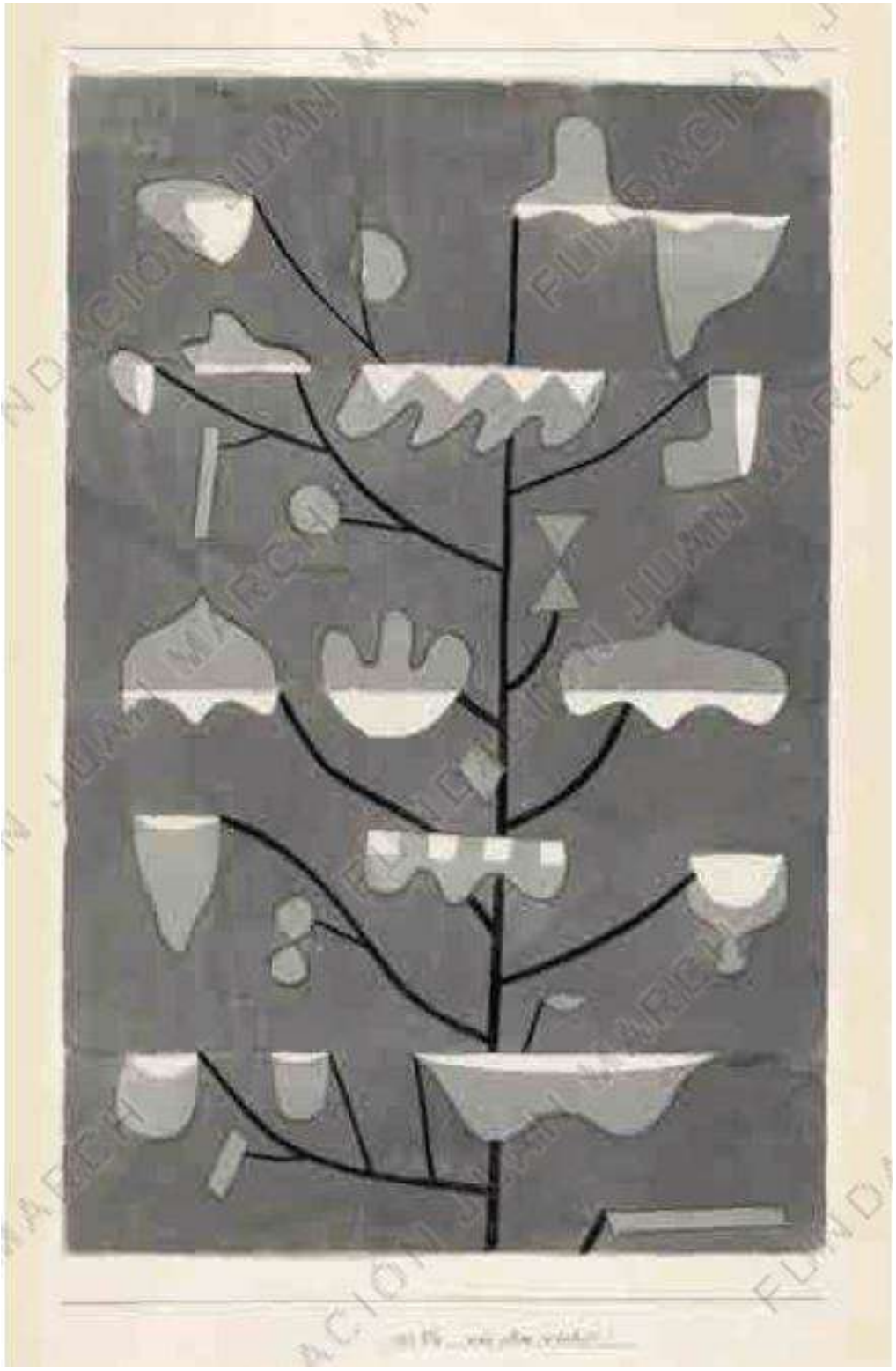
Fundación Juan March

[Cat. 133]

das Zwischen-Ei [El huevo intermedio], 1938, 364

Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
29,9 x 20,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

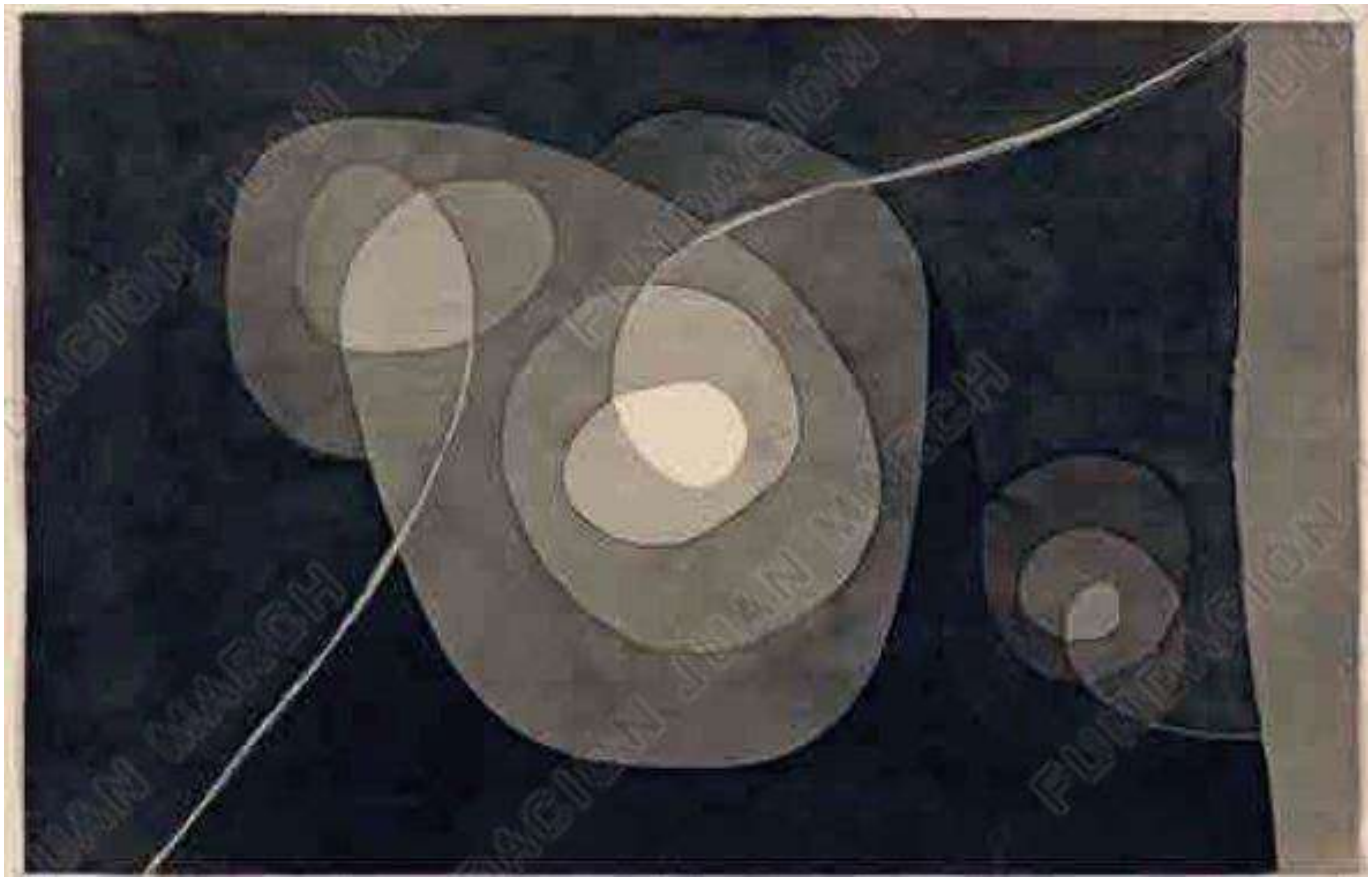


[Cat. 117]

was alles wächst!
[¡Qué cosas crecen!], 1932, 233

Acuarela sobre papel adherido a cartón
47,9 x 31,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Cat. 118]

Spiralschraubenblüten II
[Flores en forma de hélice II], 1932, 238

Acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
37,4 x 48,3 cm
Sprengel Museum Hannover, en préstamo de la Stiftung Sammlung Bernhard Sprengel und Freunde

Fundación Juan March

[Cat. 77]

Gruppe unter Bäumen
[Grupo bajo árboles], 1929, 298

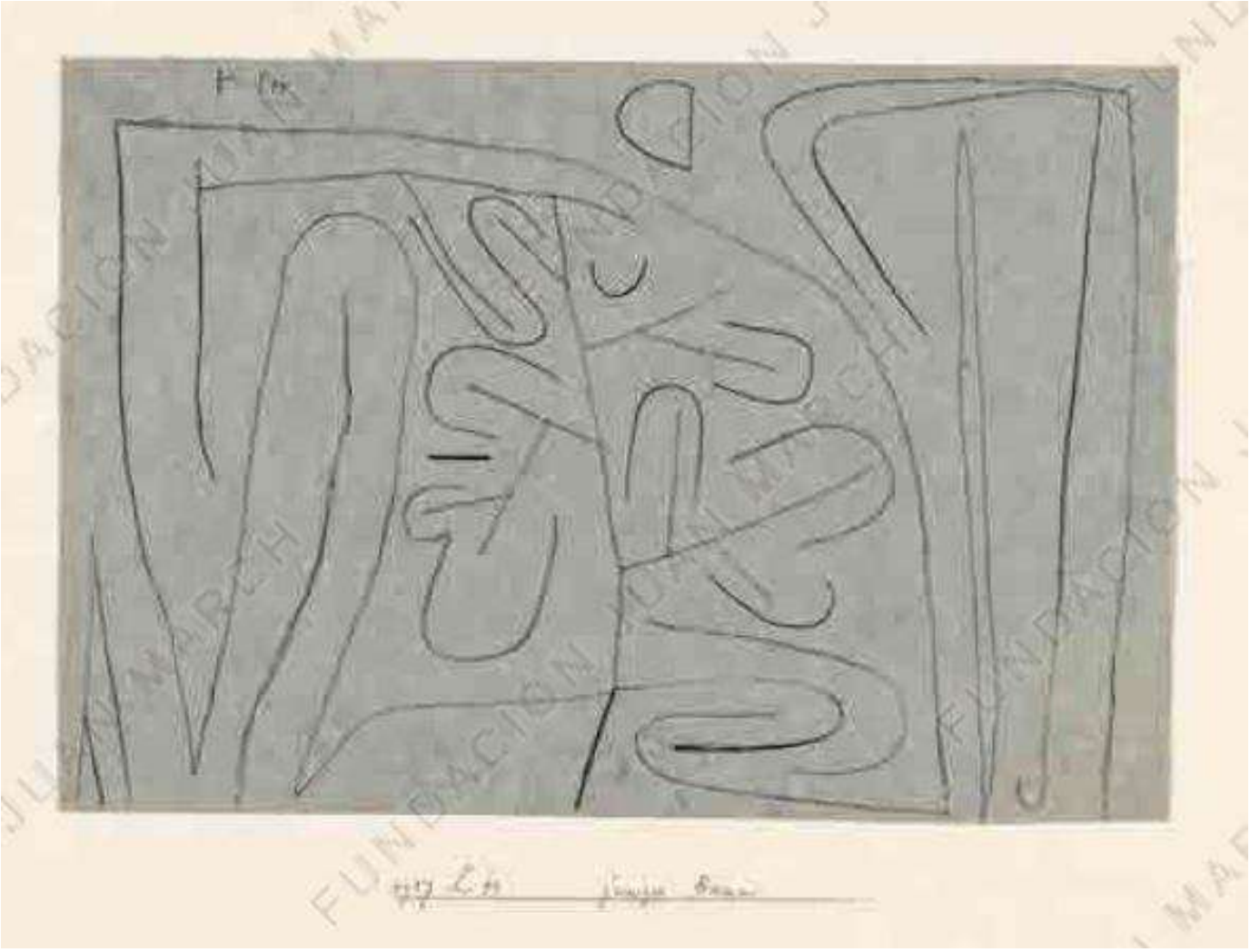
Tinta sobre papel adherido a cartón
21 x 32,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee

[Cat. 134]

wichtig [Importante], 1938, 460

Tinta sobre papel adherido a cartón
20,8 x 29,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

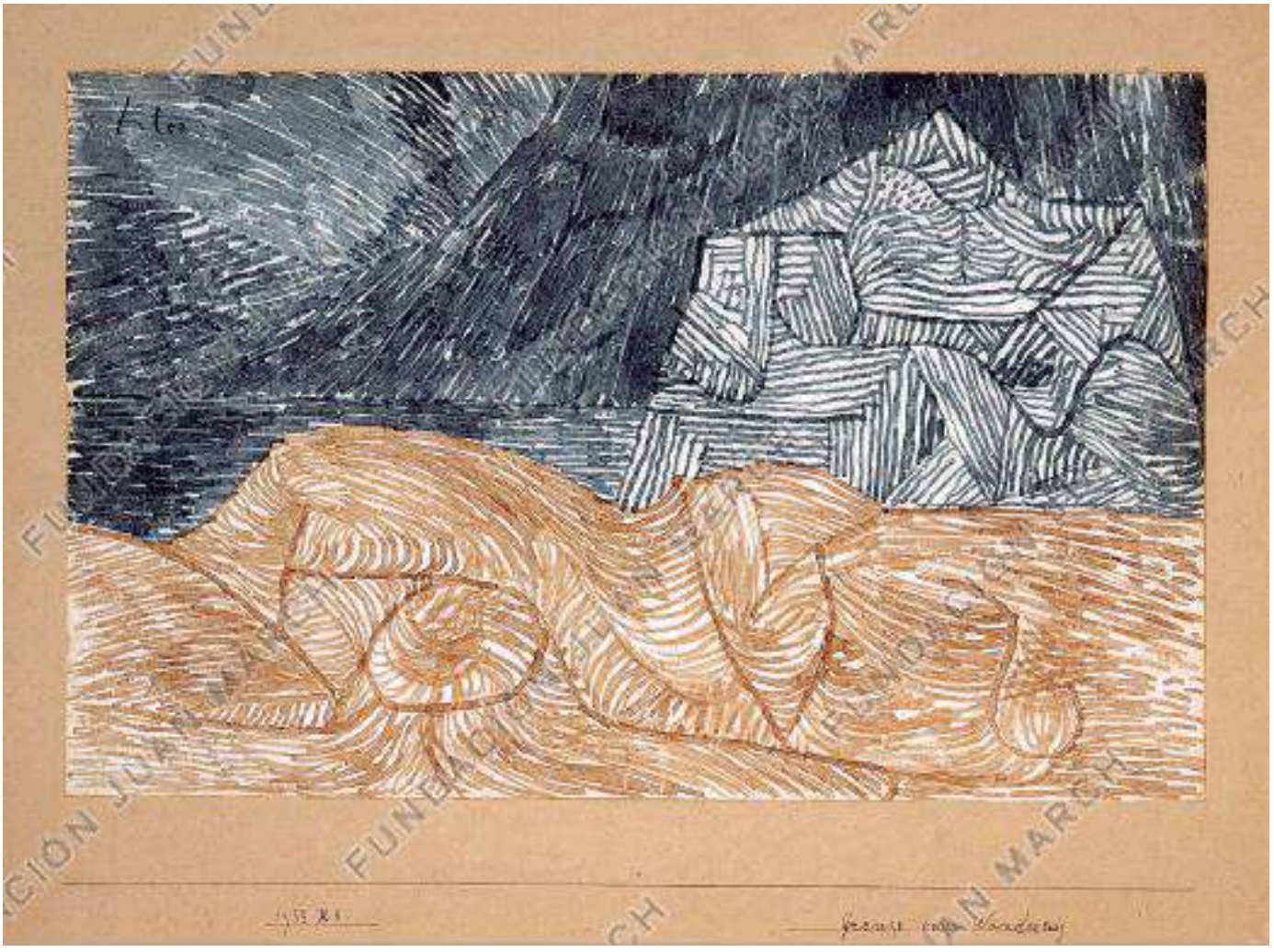


[Cat. 126]

junger Baum [Árbol joven], 1937, 51

Tiza sobre papel adherido a cartón
22,8 x 34,5 cm
Colección particular, Suiza, en depósito
en el Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Cat. 122]

Grenze einer Wanderung
[Límite de un viaje], 1933, 248

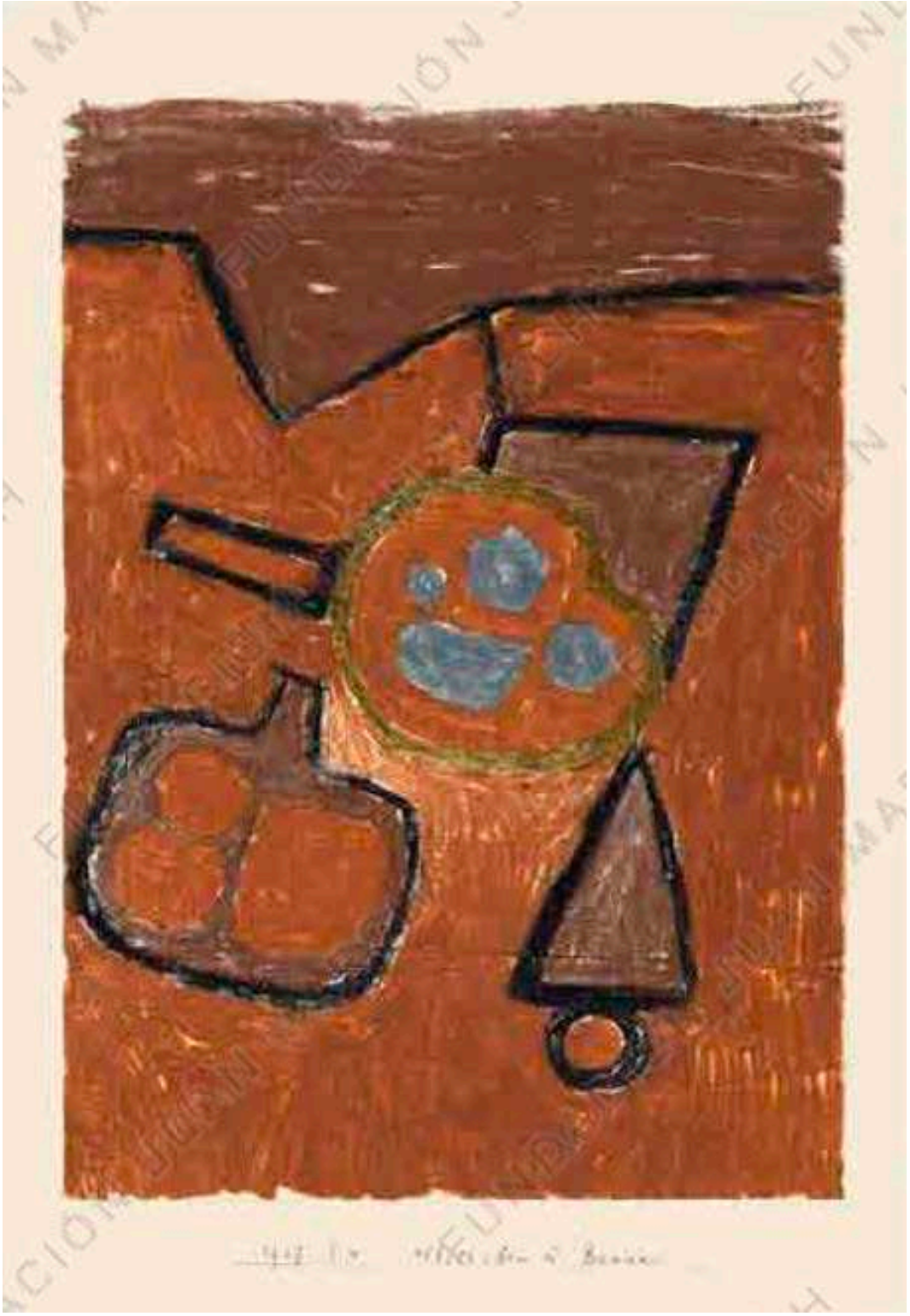
Acuarela sobre papel imprimado
adherido a cartón
21 x 33 cm
Colección Clara Tàpies Barba

Fundación Juan March

[Cat. 128]

Stilleben in Braun
[Bodegón en marrón],
1937, 174

Pastel graso sobre papel (frotagge), adherido sobre (soporte secundario de) papel. 29,4 x 20,8 cm
The Museum of Fine Arts Houston, Donación de Mr. and Mrs. Pierre Schlumberger



Fundación Juan March

[Cat. 129]

Halme [Espigas], 1938, 6

Pasta coloreada sobre papel adherido a cartón
50 x 35 cm
Fondation Beyeler, Riehen, Basilea

Fundación Juan March

[Cat. 131]

Stilleben mit Trieben [Bodegón con retoños], 1938, 265

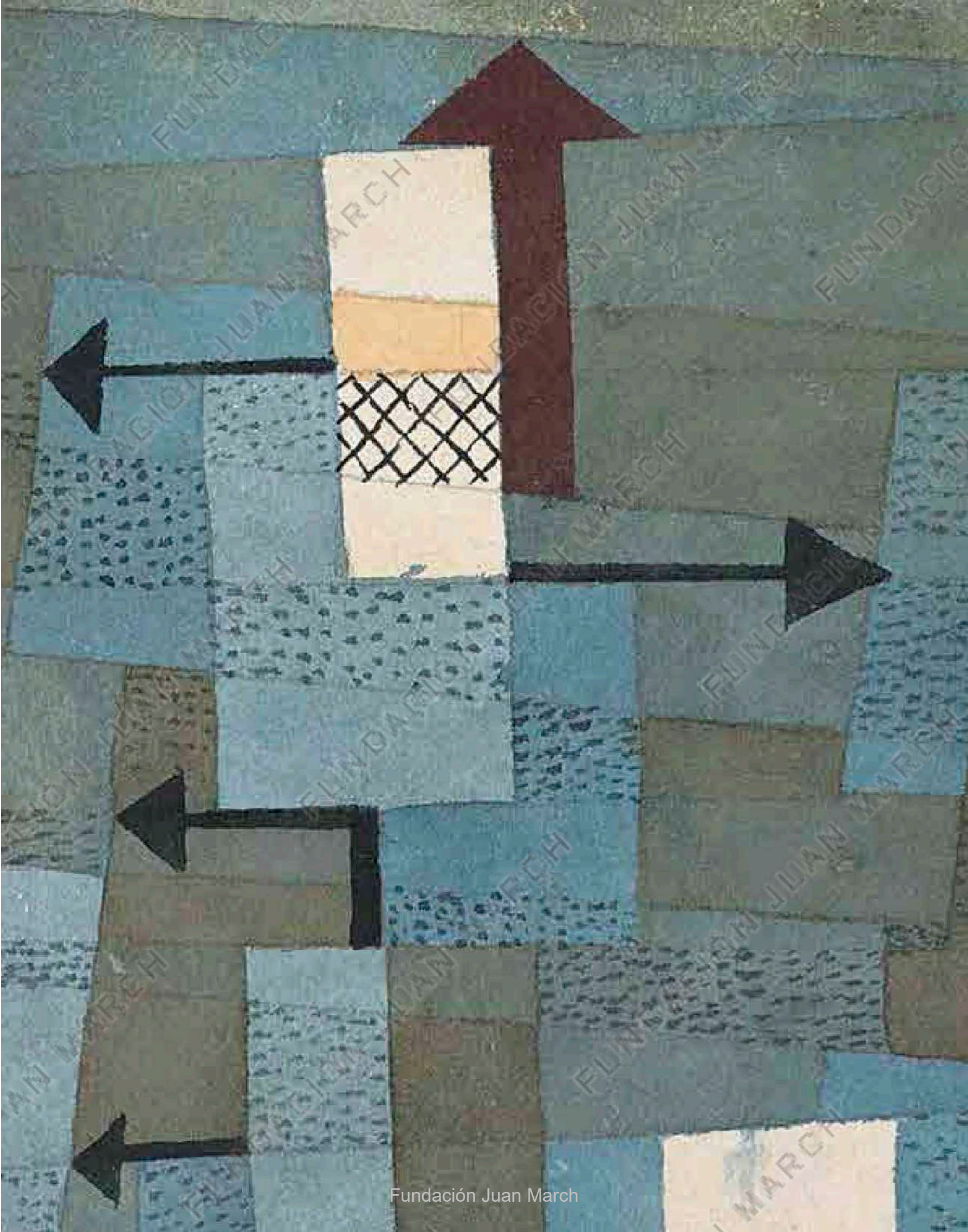
Acuarela sobre papel adherido a cartón
27 x 21,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 132]

Bewachsung [Crecimiento vegetal], 1938, 266

Acuarela sobre papel adherido a cartón
27 x 21,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



Fundación Juan March

Movimiento

Fabienne Eggelhöfer

Klee estaba convencido de que todo devenir se basa en el movimiento[1]. Esta interpretación de que el movimiento es lo dado en el cosmos y el reposo sobre la tierra sólo una inhibición casual de la materia y una ilusión la defendió públicamente por vez primera en su *Schöpferische Konfession* [Confesión creadora] [Cat. 263][2]. Es el enunciado esencial de sus ideas sobre la creación y revela el pensamiento universal de Klee, para el que —como precisa en el borrador del texto— el movimiento es un elemento central no sólo de la creación artística sino también del surgimiento "de todas las cosas"[3]. Esta noción se corresponde con la idea de los artistas expresionistas de que la obra de arte participa del movimiento general del mundo. Por eso, según el arquitecto y crítico de arte Adolf Behne, sus formas no son rígidas, sino fluidas. "La forma no se da de manera acabada, sino que crece y surge"[4]. La idea del movimiento como fundamento de todo devenir estaba muy difundida en tiempos de Klee. Pero a él no le interesa la confrontación artística con el desarrollo del movimiento, característica de los futuristas, sino más bien la recuperación de la teoría de la metamorfosis de Johann Wolfgang von Goethe y del pensamiento romántico marcado por la dinámica[5].

Aunque con toda seguridad conocía las numerosas interpretaciones contemporáneas de la teoría de la metamorfosis de Goethe, es de suponer que Klee también se inspiró directamente en los escritos del autor que hacen referencia a este tema y que se encontraban en su biblioteca. En uno de estos textos, titulado "Die Natur. Aphoristisches (um das Jahr 1780)" [La naturaleza. Aforístico (en torno a 1870)], pudo leer los siguientes enunciados centrales para entender su concepto de dinámica: "Hay un eterno vivir, devenir y moverse en ella [la naturaleza] y, sin embargo, ella misma no se desplaza. Se transforma eternamente y no tiene un momento de quietud"[6].

Por lo que respecta a la morfología, Goethe establece "que en ningún lugar hay nada persistente, en ningún lugar nada en reposo, nada acabado, sino que más bien todo fluctúa en un movimiento constante. Lo formado es transformado de inmediato, y, si queremos llegar a tener hasta cierto punto una idea viva de la naturaleza, debemos mantenernos nosotros mismos igual de móviles y dúctiles, siguiendo el ejemplo con que ella nos precede"[7]. Con el subrayado Klee destaca la reivindicación de Goethe de la necesidad de estar en movimiento como requisito básico para la configuración artística.

1 P. Klee, "Schöpferische Konfession", en Kasimir Edschmid (ed.), *Schöpferische Konfession*. Berlín: E. Reiss, 1920, p. 32.

2 Ibíd., pp. 33 ss.: "También en el cosmos lo dado es el movimiento. El reposo sobre la tierra es la inhibición casual de la materia. Considerar esta fijación como algo primario es un error".

3 "El movimiento es el fundamento del devenir de todas las cosas". P. Klee, *Graphik* (Esbozo de "Schöpferische Konfession". Facsímil y transcripción). Berna: Klipstein & Kornfeld, 1956, p. 9.

4 Adolf Behne, "Deutsche Expressionisten", *Der Sturm*, 5, 17-18 (1914), p. 115. Behne no es el único que considera el movimiento como criterio del arte expresionista, tal como atestiguan los artículos de la antología editada por Herwarth Walden, quien escribe: "pero el arte es movimiento, ritmo". Cf. Herwarth Walden (ed.), *Expressionismus. Die Kunstwende*. Berlín: Der Sturm, 1918, p. 38.

5 Cf. al respecto Eggelhöfer 2012, pp. 44-55.

6 Johann Wolfgang von Goethe, *Sämmtliche Werke in vierzig Bänden*. Stuttgart; Tubinga: J. G. Cotta'scher Verlag, 1840, vol. 40, p. 386.

7 Johann Wolfgang von Goethe, "I. Bildung und Umbildung organischer Naturen, Die Absicht eingeleitet", ibíd, vol. 36, p. 6. El párrafo subrayado estaba marcado por Klee al margen.

Schwankendes Gleichgewicht [Equilibrio inestable], 1922 [detalle de Cat. 33]

Fundación Juan March

[Fig. 1]
Assyrisches Spiel [Juego asirio], 1923, 79
Óleo sobre cartón
37 x 51 cm
Zentrum Paul Klee, Berna.
Préstamo de colección particular

[Fig. 2]
II.6 Elementarform [Forma elemental], BG II.6/240
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Ernst Haeckel también hace referencia a la teoría de la metamorfosis de Goethe. Pero, al contrario que Klee, sus modelos ilustrativos idealizados y sistematizados se basan en la rigidez simétrica. En una serie de cuadros de plantas titulados *Dynamoradiolaren* [Dínamoradiolarios], del año 1926 [Cat. 49], Klee recurre a las tablas que Ernst Haeckel recoge en *Kunstformen in der Natur* [Formas artísticas en la naturaleza][8]. Completa el principio constructivo radial de los organismos unicelulares de Haeckel con un movimiento giratorio tipo hélice y así, en alusión irónica, transforma la representación estática de los radiolarios de Haeckel en su propia representación dinámica. Klee vincula la rotación con la dinámica no sólo en las clases sino también en su actividad creadora. Así, por ejemplo, flores o astros giratorios animan las pinturas *Kreuzblumenstilleben* [Bodegón con crucíferas], 1925, 11 [Cat. 44], o *Assyrisches Spiel* [Juego asirio], 1923, 79 [Fig. 1]. En el dibujo titulado *Studienblatt mit bewegten Figuren* [Hoja con estudios de figuras en movimiento], que Klee incluyó en el año 1938 en su catálogo de obras con el número 176 [Cat. 130], recurre de manera evidente al empleo directo de sus notas de clase [cf. con Cat. 165, Fig. 2].

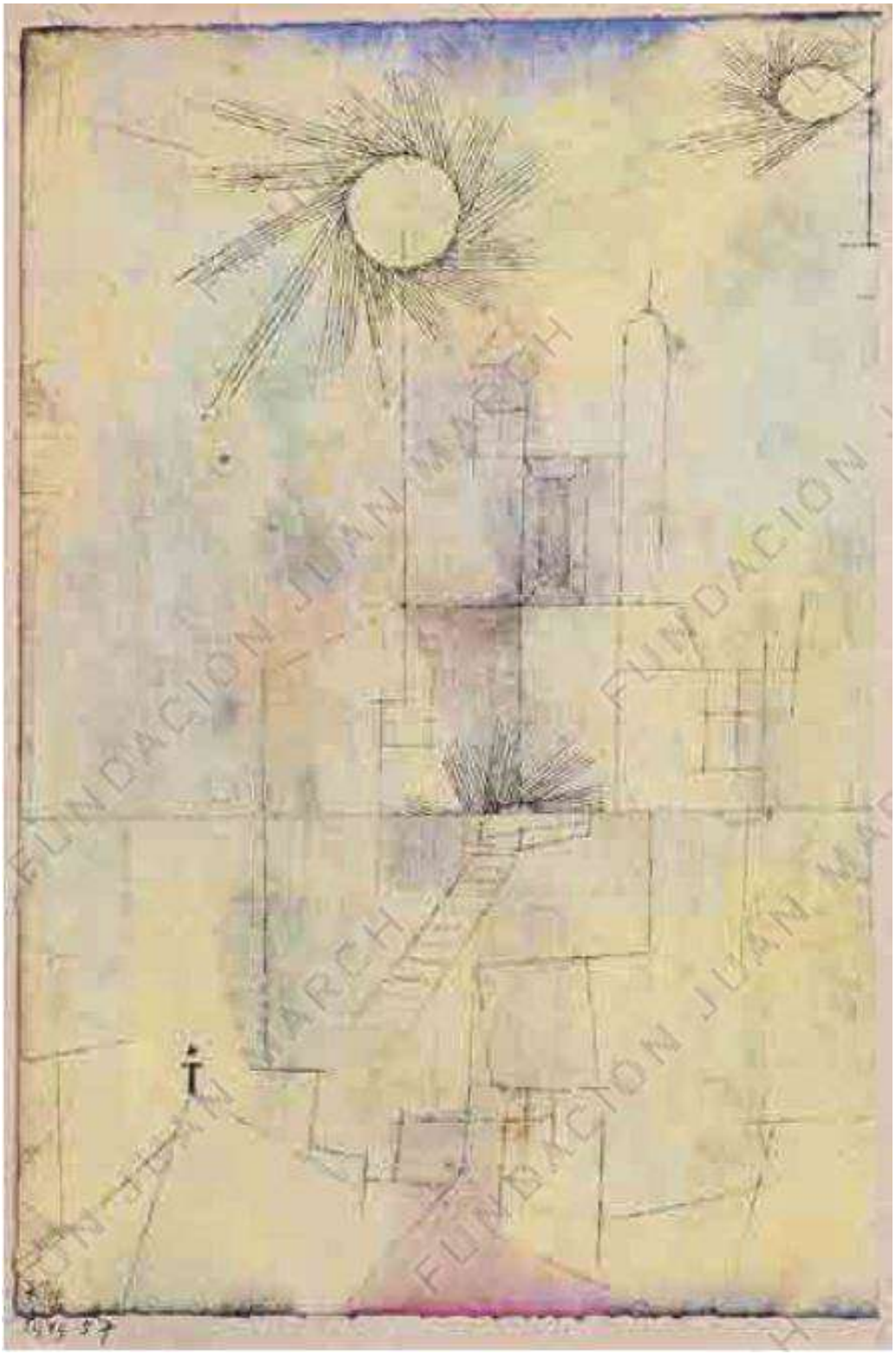
Klee dedica la totalidad de la última sesión del semestre de invierno 1921-22 a la flecha y, sin embargo, más adelante ya no le parece que este símbolo sea la mejor solución para representar el movimiento en sus clases[9]. No obstante, en el ámbito de su actividad creadora encontramos numerosas obras en las que la dirección del movimiento se representa mediante una flecha[10]. En *Rosenwind* [Viento de la rosa], 1922, 39 [Cat. 29], o en *Feuerwind* [Viento de fuego], 1923, 43 [Cat. 34], las flechas remiten a movimientos dinámicos del aire. La flecha simboliza también las fuerzas abstractas que acuñan el equilibrio [Cat. 33, 42, 125, 127], siempre inestable en Klee: se trata de un equilibrio en devenir que surge a través del movimiento y el contramovimiento, para volver a ser destruido de inmediato.

8 E. Haeckel, *Kunstformen in der Natur*. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1899. En la investigación se ha indicado repetidas veces el hecho de que las *Kunstformen* [Formas artísticas] de Ernst Haeckel han servido de fuente a Klee y a otros artistas a comienzos del siglo XX. Cf. Richard Verdi, *Klee and Nature*. Londres: Zwemmer, 1984, pp. 90, 227 o Michael Baumgartner, "Die 'Verwesentlichung des Zufälligen'. Paul Klees Zwiesprache mit der Natur", en *In Paul Klees Zaubergarten* [cat. expo., Zentrum Paul Klee, Berna, 17 mayo-31 agosto; Henie Onstad Art Centre, Oslo, 2 octubre-7 diciembre 2008; Bergen Art Museum, 8 enero-15 marzo 2009]. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, p. 34.

9 BF/126-145, 3.4.1922. Sobre la flecha como símbolo del movimiento dirigido en las clases cf. Eggelhöfer 2012, pp. 204 ss.

10 Sobre el simbolismo de la flecha en el quehacer artístico de Klee cf. Ch. Geelhaar, *Paul Klee und das Bauhaus*. Colonia: DuMont Schauberg, 1972, pp. 50-52; Jürgen Glaesemer, "Paul Klee und die deutsche Romantik", en: *Paul Klee. Leben und Werk* [cat. expo., The Museum of Modern Art, Nueva York, 12 febrero-5 mayo; The Cleveland Museum of Art, 24 junio-16 agosto; Kunstmuseum Bern, Berna, 25 septiembre 1987-3 enero 1988]. Stuttgart: Gerd Hatje; Teufen: Arthur Niggli, 1987, pp. 13-29, aquí p. 17; Andeheinz Mösser, "Pfeile bei Paul Klee", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 39 (1977), pp. 225-235.

Fundación Juan March



[Cat. 17]

(rotierende Sonne)
[(Sol en rotación)], 1919, *57*

Tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón
22,2 x 14,6 cm
Colección particular

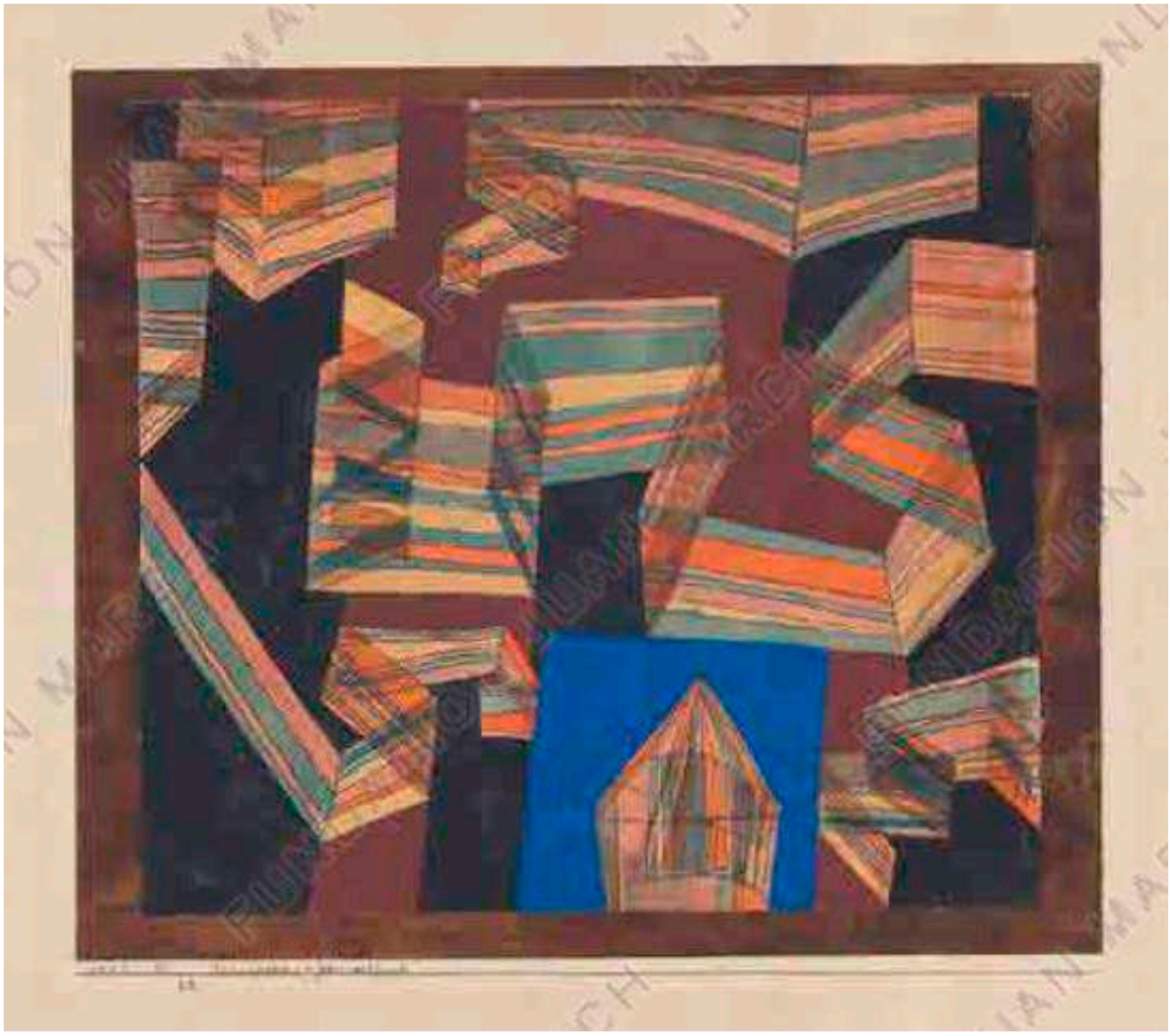
Fundación Juan March

[Cat. 19]

mit der sinkenden Sonne [Con el sol poniente], 1919, 247

Acuarela sobre papel imprimado adherido a cartón
19,6/20 x 26,2 cm
Colección particular, Suiza, en depósito
en el Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Cat. 25]

Transparent-perspectivisch [Transparente-perspectivamente], 1921, 55

Acuarela y tinta sobre papel adherido a cartón
23,4 x 25,9 cm
Colección particular, Suiza, en depósito
en el Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 29]

Rosenwind [Viento de la rosa], 1922, 39

Óleo sobre papel imprimado adherido a cartón
38,2 x 41,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, donación de Livia Klee

Fundación Juan March

[Cat. 33]

Schwankendes Gleichgewicht
[Equilibrio inestable], 1922, 159

Acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
31,4 x 15,7/15,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 42]

Aufstieg [Ascenso], 1923, 250

Lápiz de grafito y lápiz de color
sobre papel adherido a cartón
22,4 x 15 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

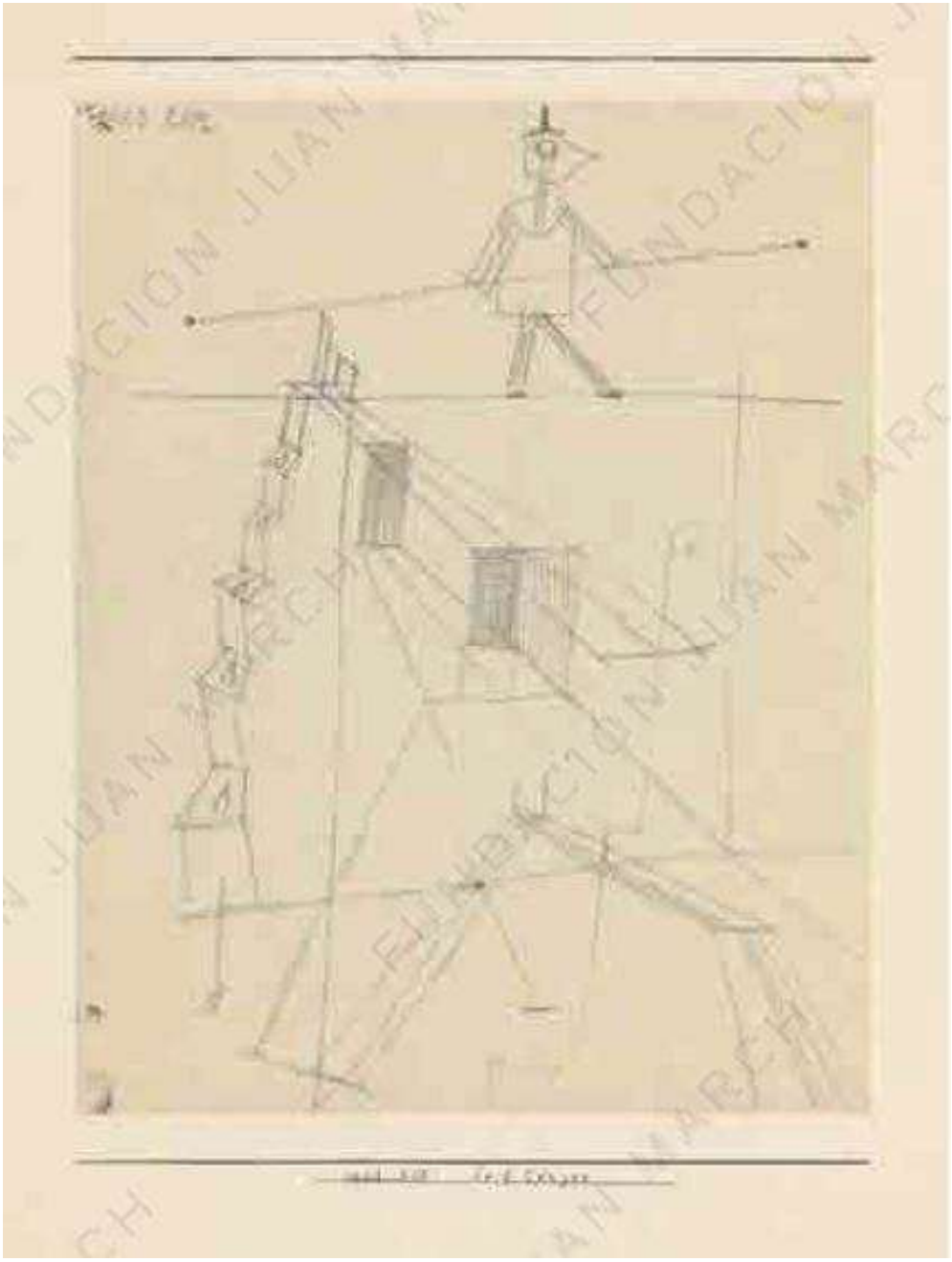
Fundación Juan March

[Cat. 34]

Feuerwind [Viento de fuego], 1923, 43

Dibujo por transferencia de papel con óleo, acuarela
y óleo sobre papel imprimado adherido a cartón
43,2 x 30,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Cat. 40]

Seiltänzer [Equilibrista], 1923, 215

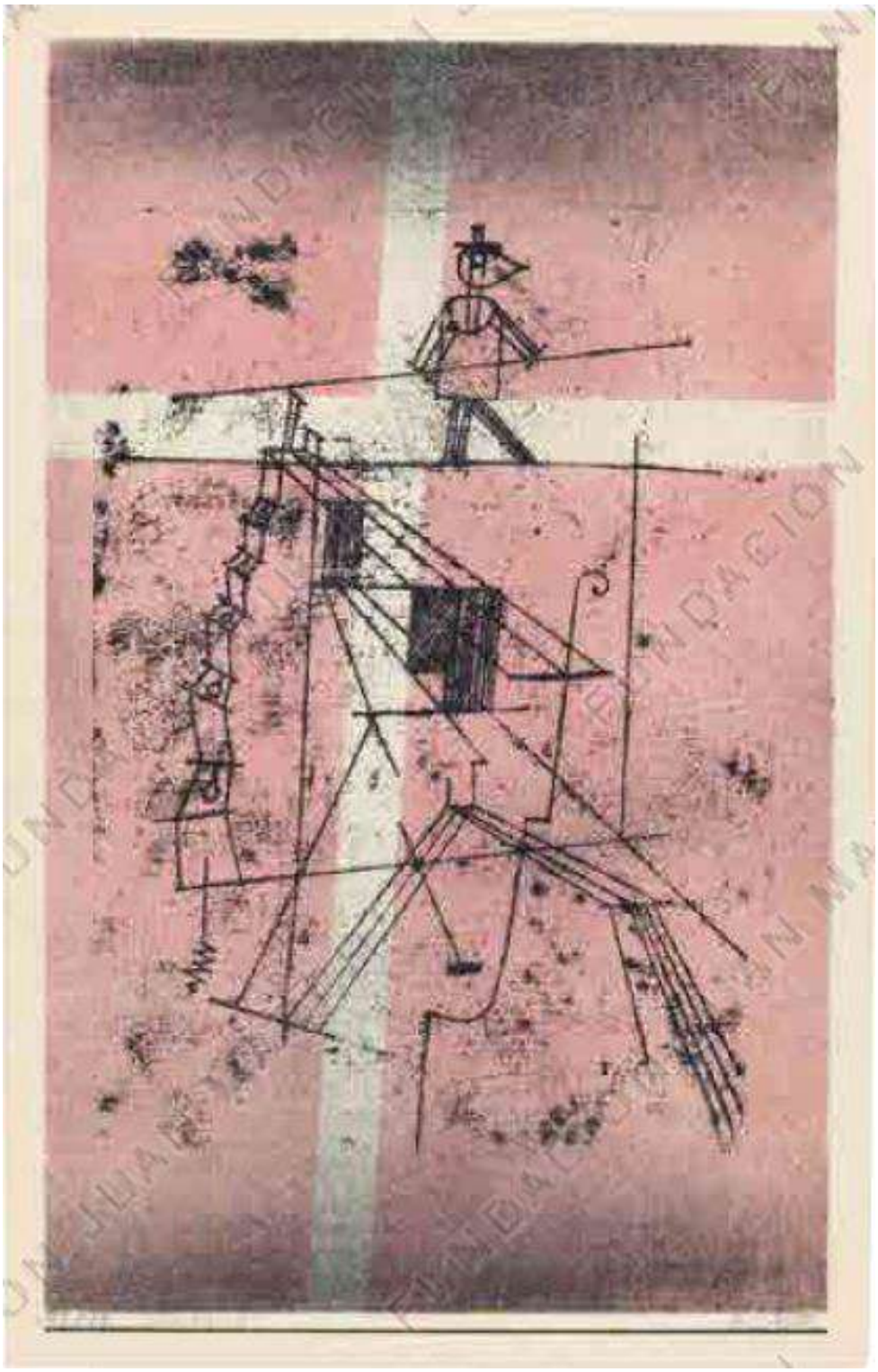
Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
28,1 x 22 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

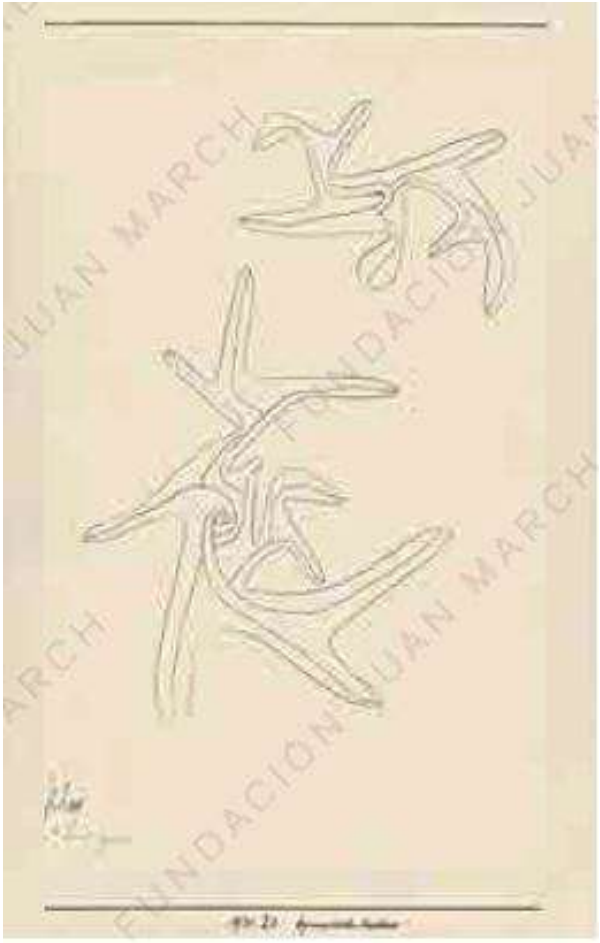
[Cat. 37]

Seiltänzer [Equilibrista], 1923, 138

Litografía
43,2 x 26,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna



Fundación Juan March



[Cat. 87]

dynamisierter Seestern [Estrella de mar dinámica], 1930, 157

Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
20,9 x 33 cm
Colección particular, Suiza, en depósito
en el Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 88]

dynamisierte Seesterne [Estrellas de mar dinámicas], 1930, 158

Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
33 x 20,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee

Fundación Juan March

[Cat. 44]

Kreuzblumenstilleben [Bodegón con crucíferas], 1925, 11

Óleo sobre lino adherido a cartón; marco original
26 x 27 cm
Colección particular, Suiza

Fundación Juan March

[Cat. 48]

Windmühlenblüten [Flores de molino de viento], 1926, 120

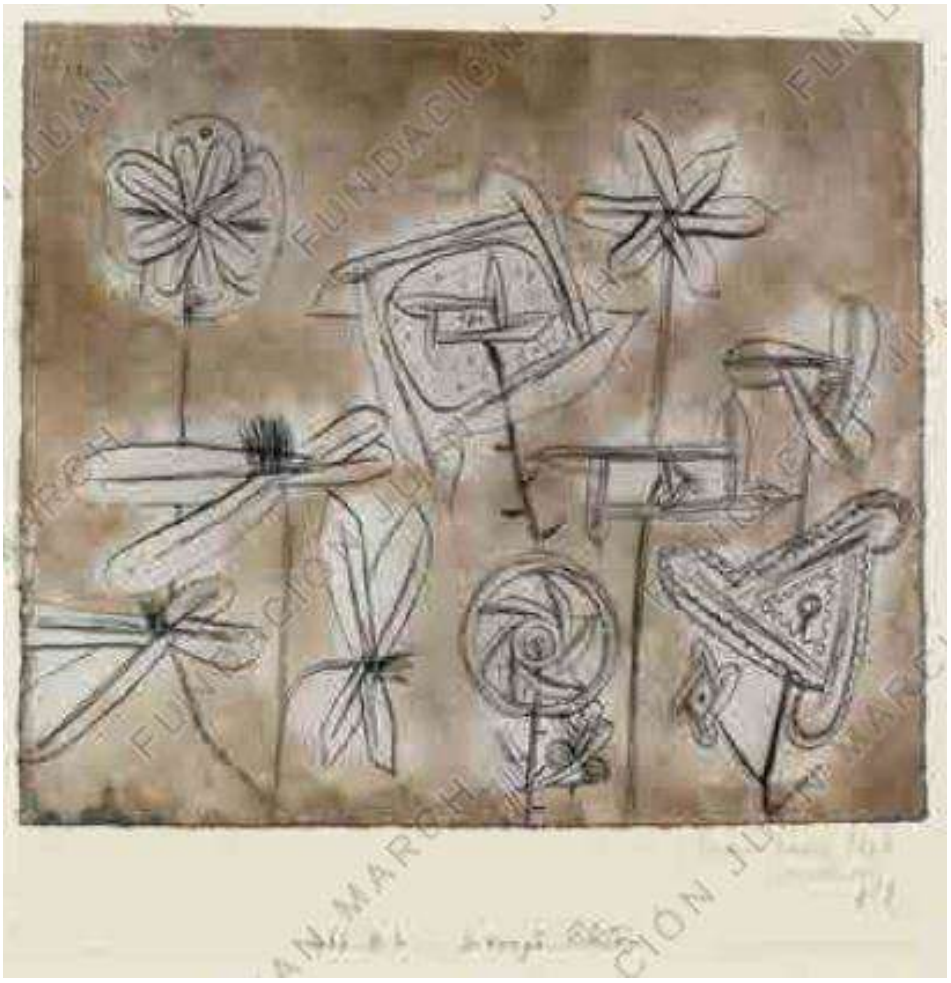
Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
27,9 x 22,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee

[Cat. 49]

Dynamoradiolaren 3 [Dínamoradiolarios 3], 1926, 129

Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
27,7/27,9 x 22,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

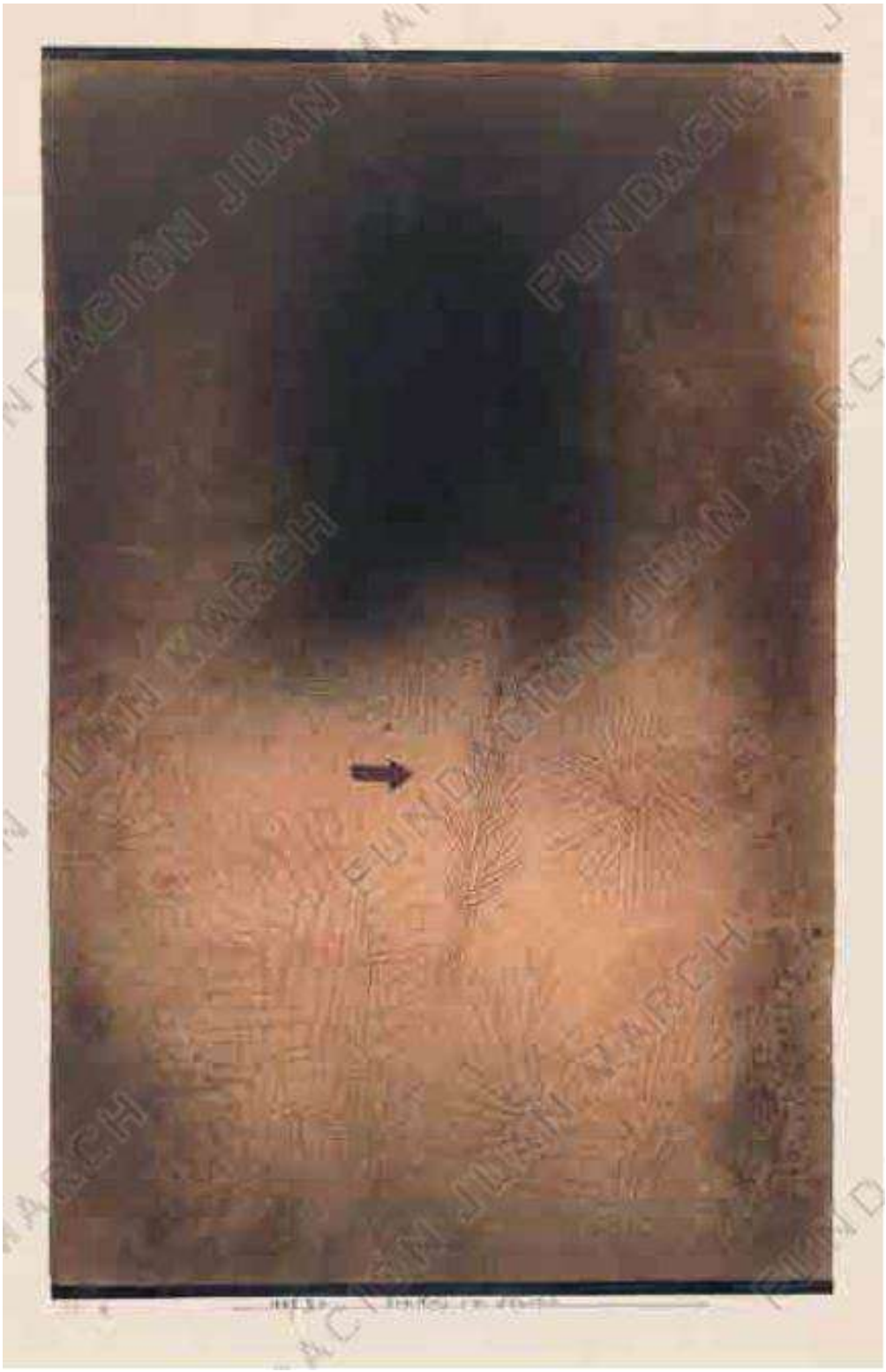


[Cat. 50]

bewegte Blüten [Flores en movimiento], 1926, 232

Tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón
17,4 x 19,3 cm
Franz Marc Museum, Kochel am See,
en depósito de colección particular

Fundación Juan March



[Cat. 60]

Bedrohung und Flucht
[Amenaza y huida], 1927, 252

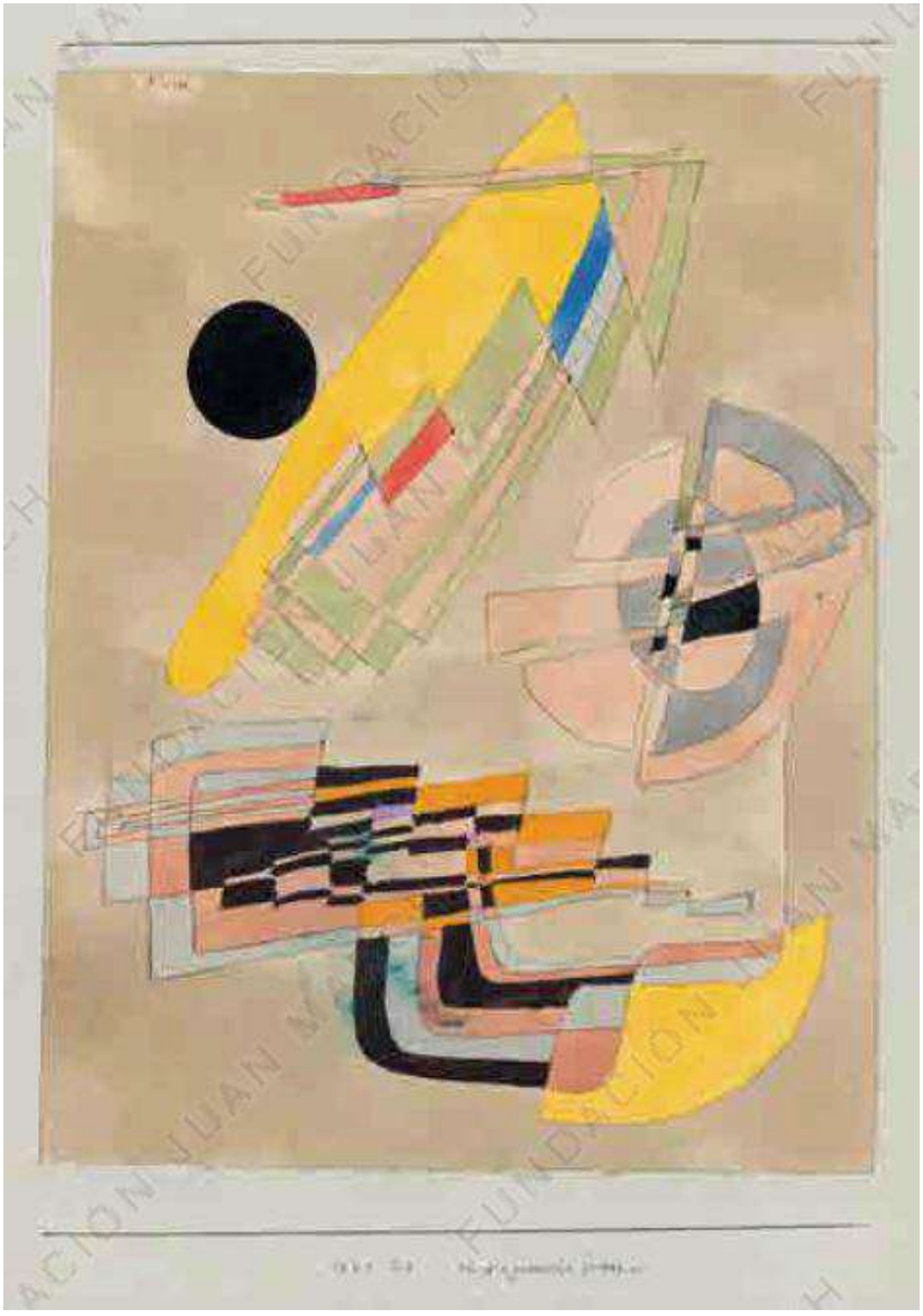
Tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón
48 x 31 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

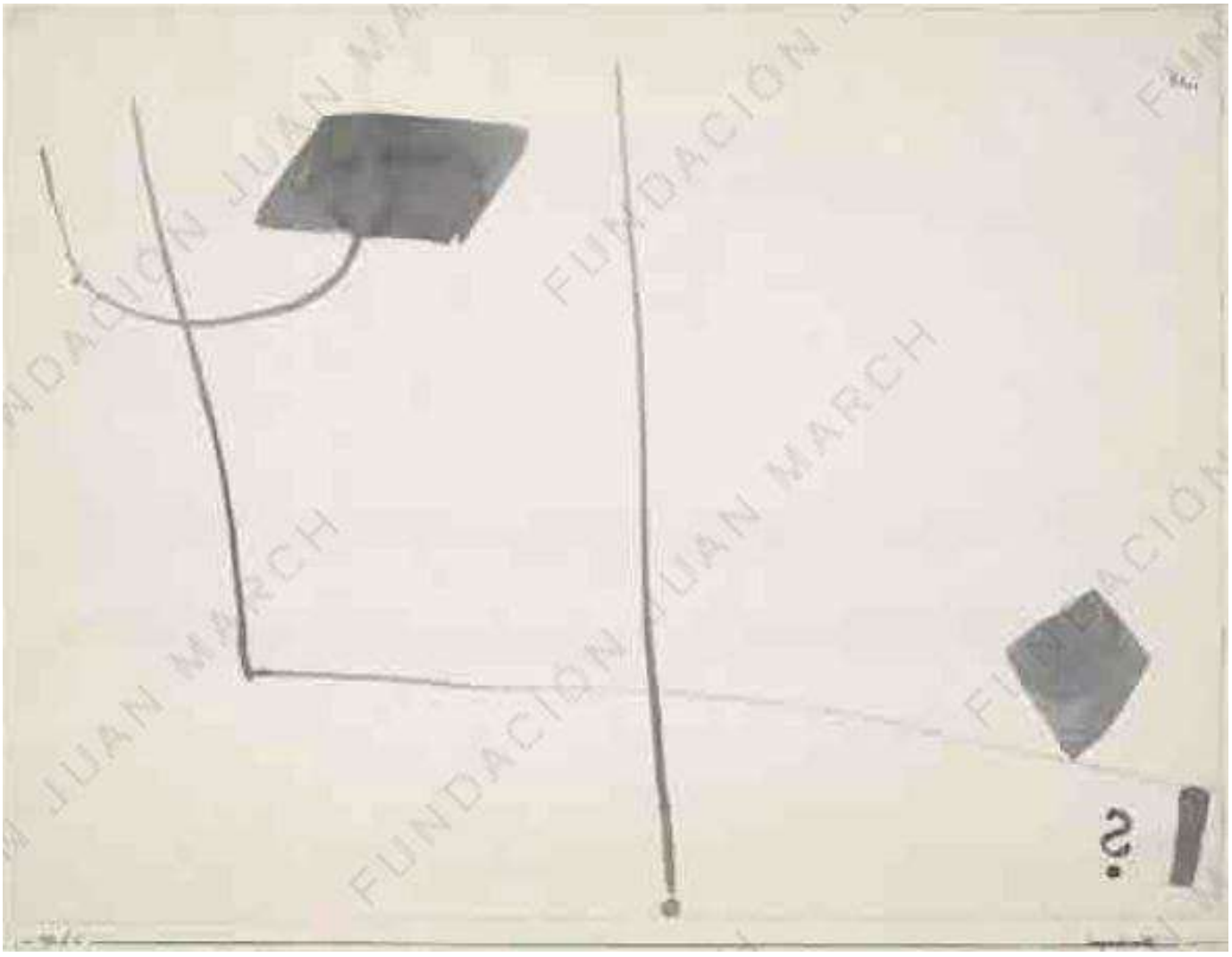
[Cat. 72]

physiognomische Genesis [Génesis fisionómica], 1929, 125

Acuarela, tinta y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
32 x 24,3/23,8 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna



Fundación Juan March



[Cat. 121]

impondérable [Imponderable], 1933, 36

Tinta sobre papel adherido a cartón
47,1 x 62,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

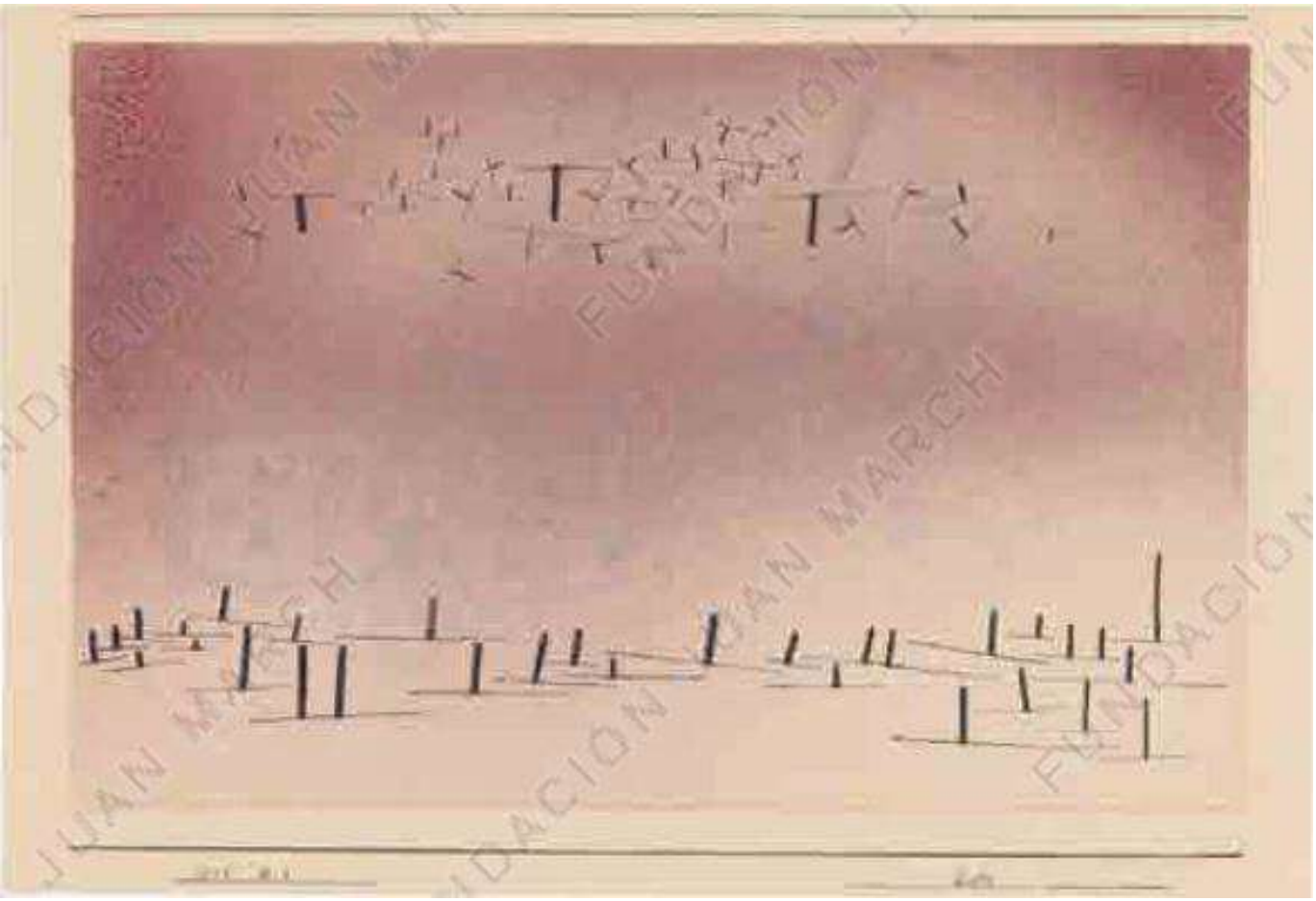
Fundación Juan March

[Cat. 125]

labiler Wegweiser [Señal inestable], 1937, 45

Acuarela sobre papel adherido a cartón
43,8 x 20,9/19,8 cm
Colección particular, Suiza, en depósito
en el Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Cat. 45]

Lote [Plomadas], 1925, 233

Tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón
20,1 x 30,9 cm
Colección particular, Suiza, en depósito
en el Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 127]

Stromfahrt [Viaje río abajo], 1937, 144

Acuarela sobre cartón
18 x 32 cm
Colección particular, Suiza, en depósito
en el Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 130]

Studienblatt mit bewegten Figuren
[Hoja con estudios de figuras en movimiento], 1938, 176

Tinta sobre papel adherido a cartón
27 x 21,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

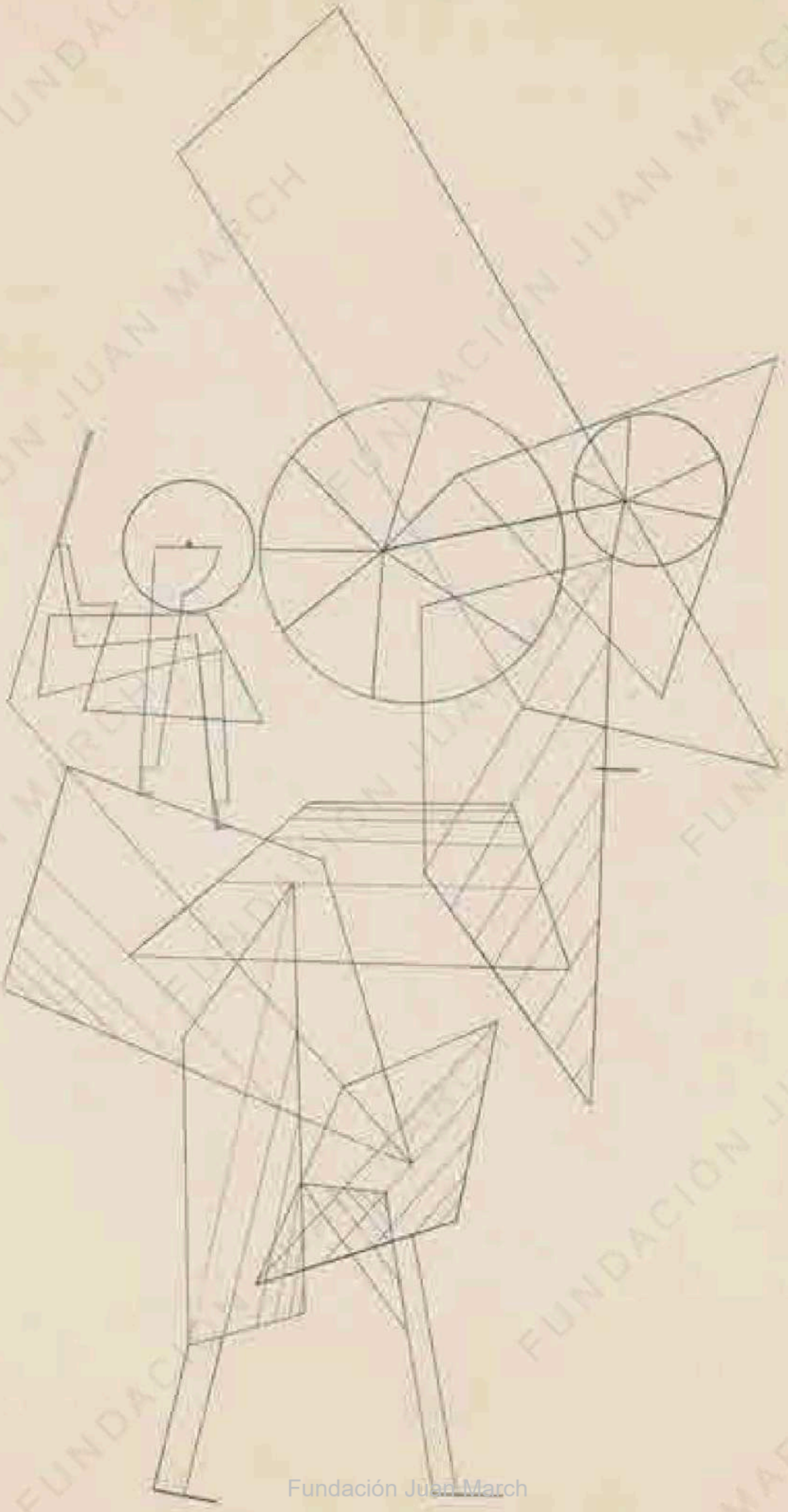
Fundación Juan March

[Cat. 136]

Last [Carga], 1939, 837

Lápiz de grafito sobre papel
adherido a cartón
29,5 x 21 cm
Colección particular, Suiza, en depósito
en el Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



Fundación Juan March

Construcción

Fabienne Eggelhöfer

En torno a 1930 Klee creó series enteras de dibujos de construcciones geométricas, los montó cuidadosamente sobre cartón y los incluyó en su catálogo de obras. No puede considerarse casual que los dibujos constructivos aparezcan con frecuencia en su quehacer artístico en ese preciso momento. A partir de 1927 la preparación de las clases le llevará a ocuparse de manera intensiva de la configuración planimétrica y, algo más tarde, de la configuración estereométrica.

En los últimos años en la Bauhaus de Dessau Klee estaba cada vez más insatisfecho con su situación, sentía que la actividad docente limitaba seriamente su libertad para la creación artística. Por eso estas obras pueden ser consideradas como expresión de una especie de crisis creativa, que, no obstante, supo aprovechar de manera productiva, como atestiguan, por ejemplo, las series de dibujos surgidas en 1931, en las que Klee lleva a cabo variaciones sobre figuras construidas geométricamente. Para ello le sirvieron de modelo una serie de figuras confeccionadas con varillas, hilo y cinta elástica. Cada uno de estos modelos lleva un número, que Klee completa en ocasiones con una letra escrita en superíndice. El artista modificaba los modelos tensando nuevos hilos o superponiendo los hilos entre sí. En algunos dibujos combina diversos modelos. Klee confeccionó hasta quince variantes de un mismo modelo. Jugaba con las formas mediante la reflexión, la proyección, la distorsión o el giro.

Klee bosquejó otro grupo de dibujos constructivos en los *Bildnerische Beiträge auf Grund der Projektionslehre* [Anotaciones pictóricas basadas en la teoría de la proyección] [BG III.24/495-541], que probablemente le sirvieron como notas para el seminario sobre teoría del espacio que impartió en el curso 1928-29. Mientras que en las notas de clase son visibles las líneas necesarias para su construcción, en las láminas que Klee incluyó en su catálogo de obras como dibujos sólo se ve la forma acabada [cf. Cat. 107 y Fig. 1][1].

Tanto en sus clases en la Bauhaus como en su ensayo "exacte versuche im bereich der kunst" [Experimentos exactos en el ámbito del arte] [Cat. 268] Klee prevenía contra las representaciones meramente constructivas carentes de intuición. Tal como cuenta a su mujer Lily en una carta, creía estar adentrándose incluso en nuevos caminos artísticos a partir de los dibujos constructivos espaciales racionales e irracionales [cf. Cat. 83]: "A partir de la fase preparatoria (operando con el concepto de esbozo) surge otra vez un nuevo matiz de la configuración espacial. Esto es bueno siempre y

[Fig. 1]
Bildnerische Gestaltungslehre: III.24 Stereometrische Gestaltung
[Teoría de la configuración pictórica: III.24 Configuración estereométrica],
BG III.24/519
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
Hoja plegada, pp. 2 y 3
33 x 42 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

1 Cf. al respecto J. Glaesemer, *Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921-1936*. Berna: Kunstmuseum Bern, 1984, pp. 225-230.

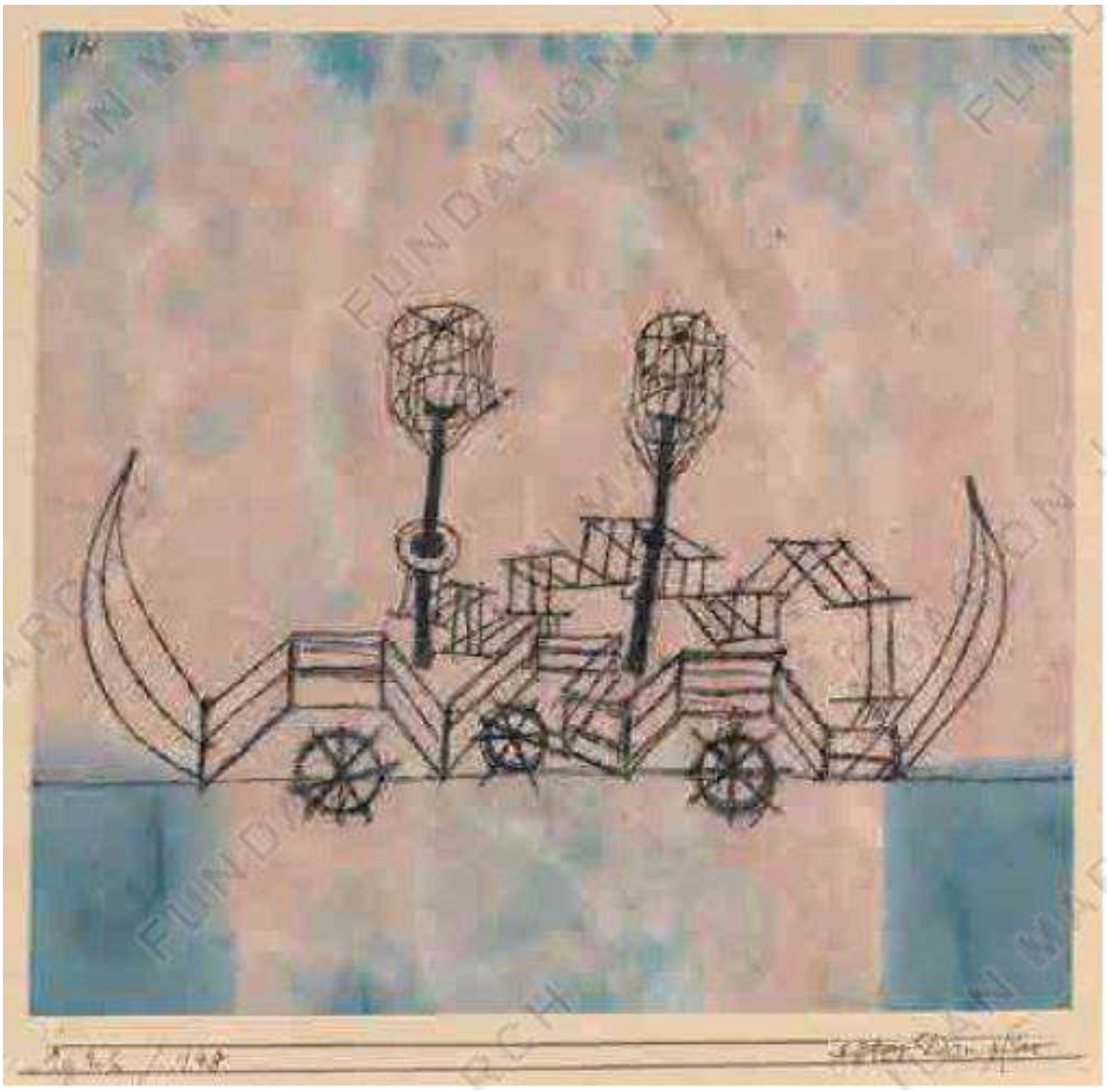
lenkbarer Grossvater [Abuelo dirigible], 1930 [detalle de Cat. 92]

Fundación Juan March

cuando uno pueda ponerse con tranquilidad manos a la obra mientras conserva su carácter actual, y desarrollarlo de inmediato. De lo contrario, se convierten en documentos ocasionales de carácter más ligero, llamados acuarelas. En cualquier caso, el estudio espacial ha abierto un ámbito que huele a nuevo. Sobre esta base uno podría adoptar una nueva evolución como pintor. Quizá tenga suerte... y empiece desde el principio"[2]. Los estudios espaciales desembocaron en varias obras en las que Klee inventa constructos irracionales desde el punto de vista espacial, como *Winkelverspannung in zwei[er] Gruppen* [Tensión angular en grupos de dos], 1930, 101 [Cat. 82]. Títulos como *Kristallisation* [Cristalización], 1930, 215 [Cat. 91], muestran claramente cómo plasma también en un contexto místico dibujos constructivos racionales y exactos. En otras obras, de forma lúdica, el artista inventa construcciones figurativas, como *lenkbarer Grossvater* [Abuelo dirigible], 1930, 264 [Cat. 92], *Familienspaziergang* (tempo 3º) [Paseo en familia (tempo 3º)], 1930, 260 [Cat. 93], o *bald marschieren mehr* [Pronto marcharán más], 1934, 153 [Cat. 123][3]. Mediante el principio de construcción irracional amplía en su quehacer artístico los dibujos geométricos precisos tal como los enseñaba en sus clases. Si bien los numerosos libros de matemáticas y geometría presentes en su biblioteca legado atestiguan su interés por las reglas exactas, lo cierto es que en su producción artística Klee las utiliza de forma lúdica. Por eso, a pesar de su rigor geométrico, sus obras de resonancias constructivistas poseen un espíritu irracional[4].

2 Klee, *Briefe*, vol. 2, p. 1116.
3 Cf. al respecto J. Glaesemer, op. cit., pp. 168-173.
4 Ralph Melcher, "«Die Konstruktion des Geheimnisses». Paul Klees verspannte Flächen und die Versuche zur Bildkonstruktion am Bauhaus", en: *Paul Klee. Tempel, Städte, Paläste* (ed. Ralph Melcher) [cat. expo., Saarlandmuseum Saarbrücken, 14 octubre 2006-14 enero 2007]. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006, pp. 163 ss.

Fundación Juan March



[Cat. 32]

Alter Dampfer [Viejo barco de vapor], 1922, 148

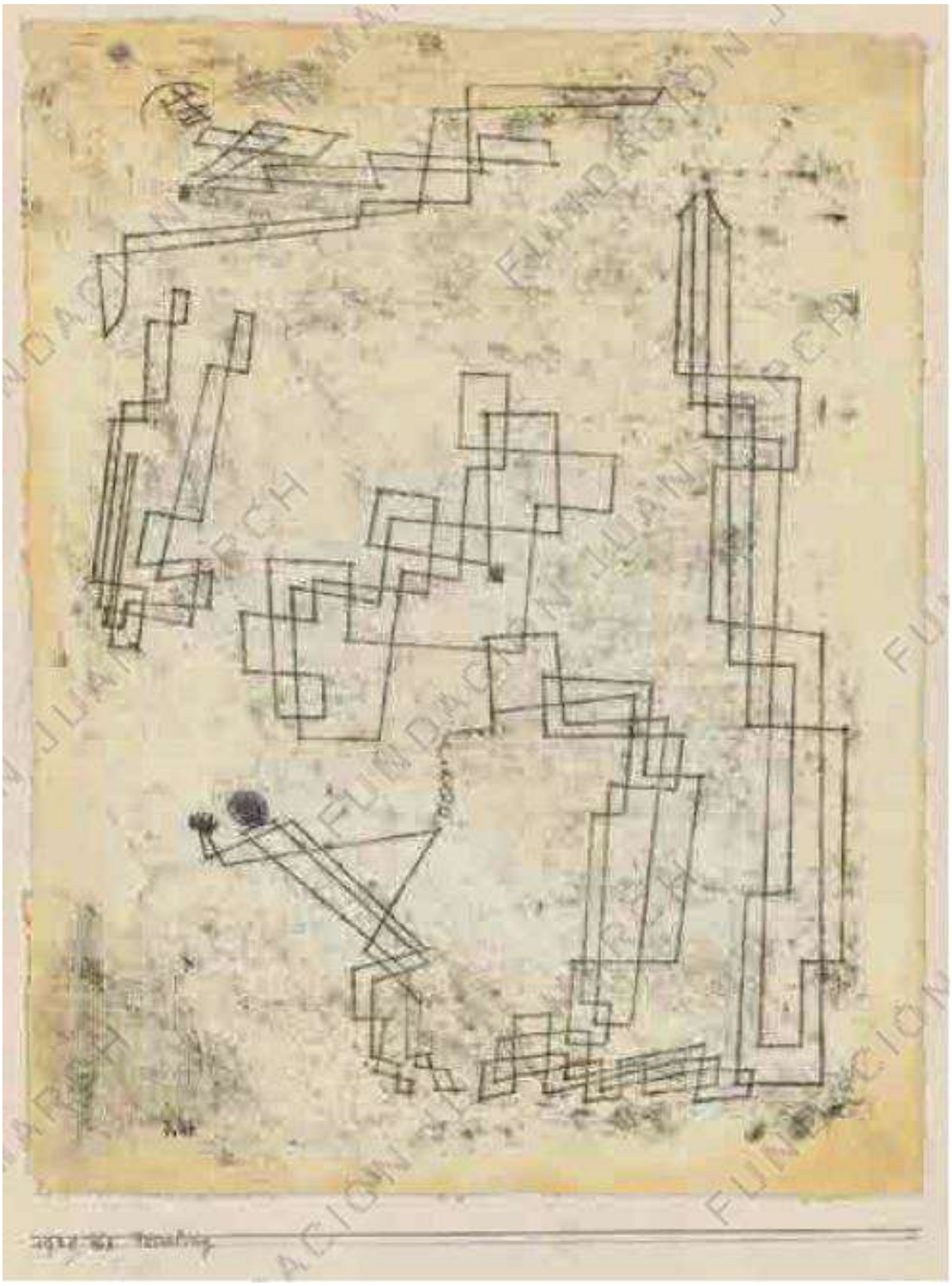
Dibujo por transferencia de papel con óleo
y acuarela sobre papel adherido a cartón
15,8 x 16,8 cm
National Gallery of Art, Washington,
Colección Rosenwald, 1943

Fundación Juan March

[Cat. 22]

Fesselung [Encadenamiento], 1920, 168

Dibujo por transferencia de papel con óleo y acuarela sobre papel adherido a cartón
31,3 x 24,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

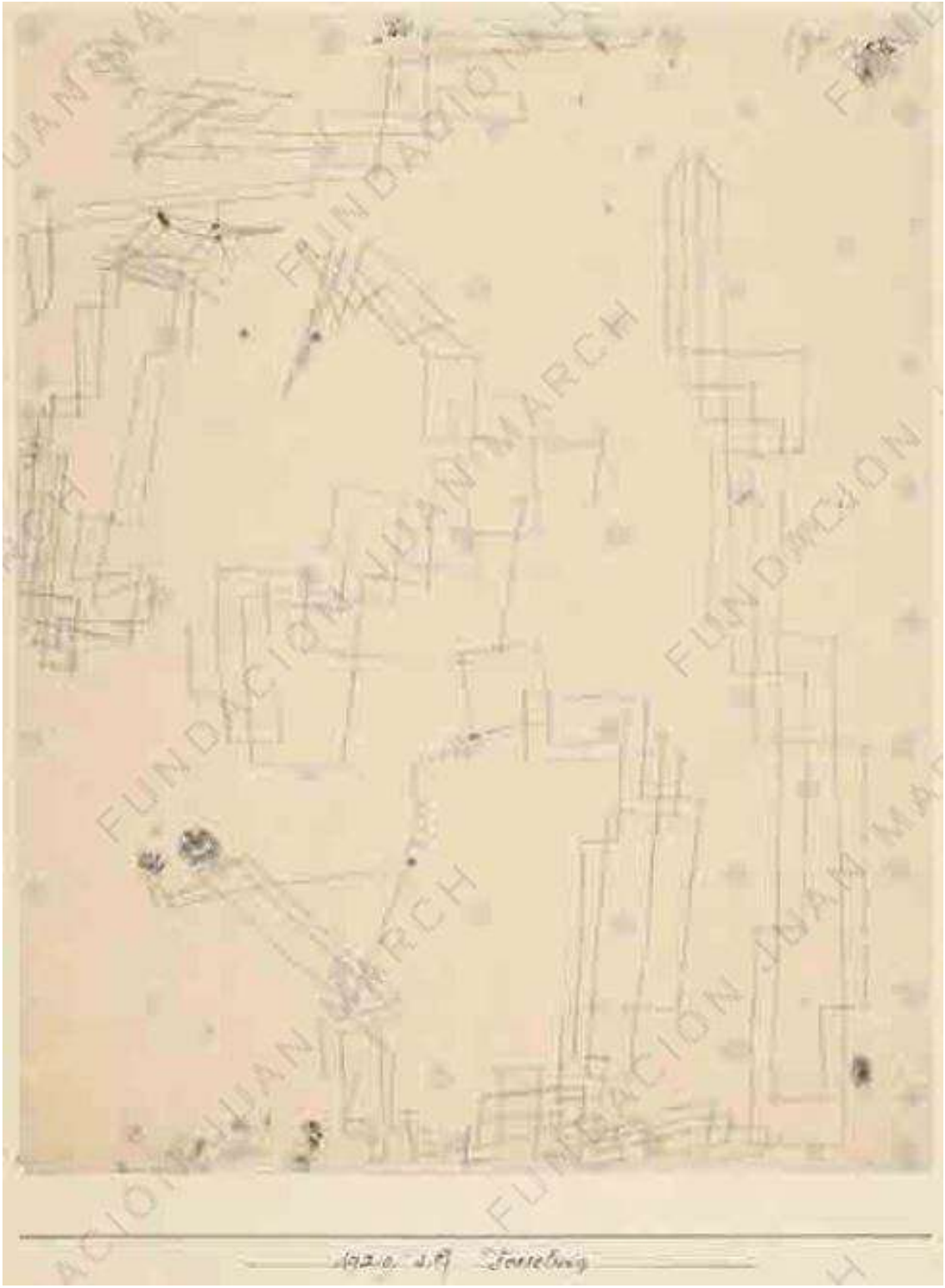


Fundación Juan March

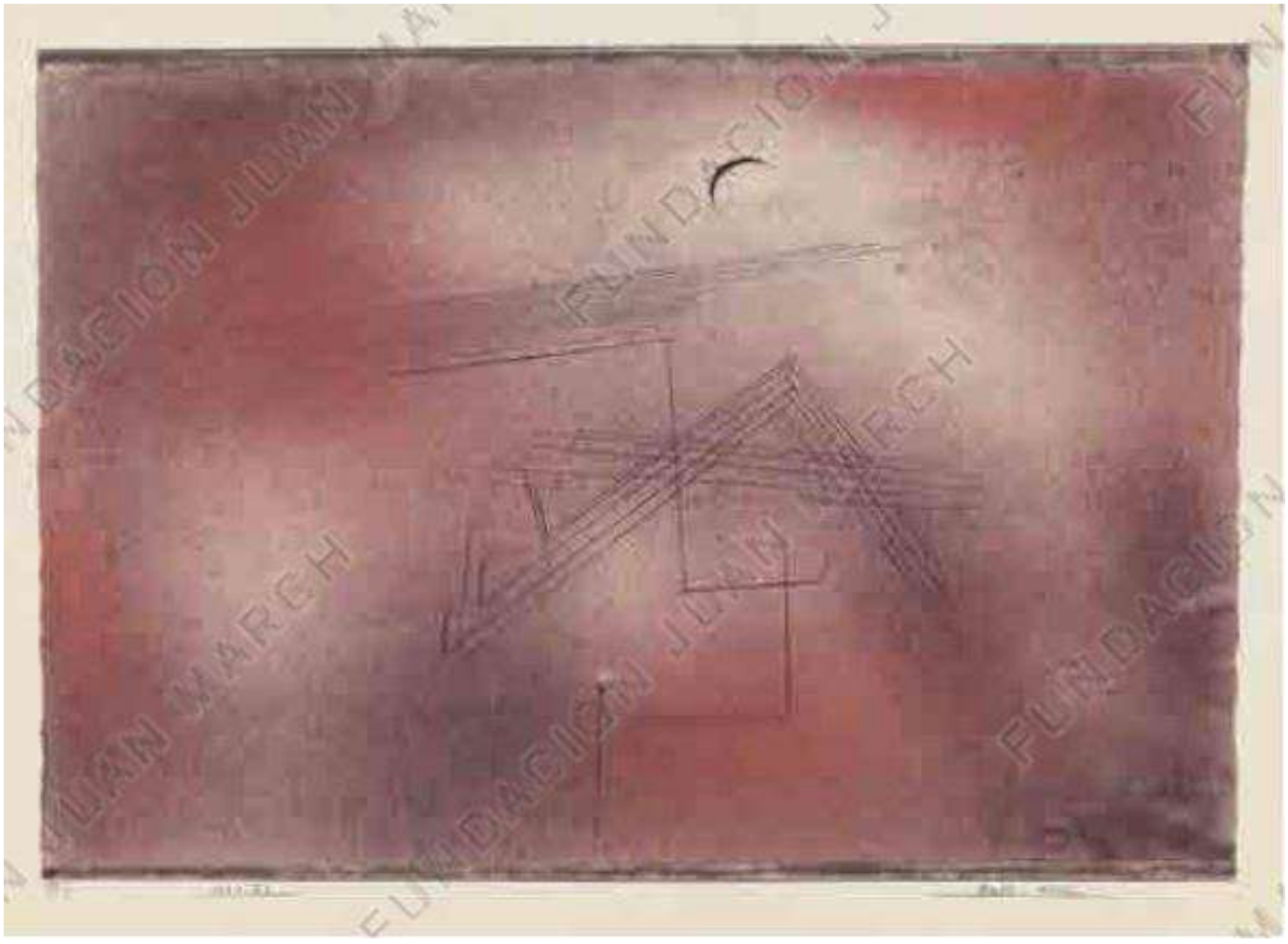
[Cat. 24]

Fesselung [Encadenamiento], 1920, 207

Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
27,9 x 22 cm
Zentrum Paul Klee, Berna



Fundación Juan March



[Cat. 47]

Luft-Station [Base aérea], 1926, 26

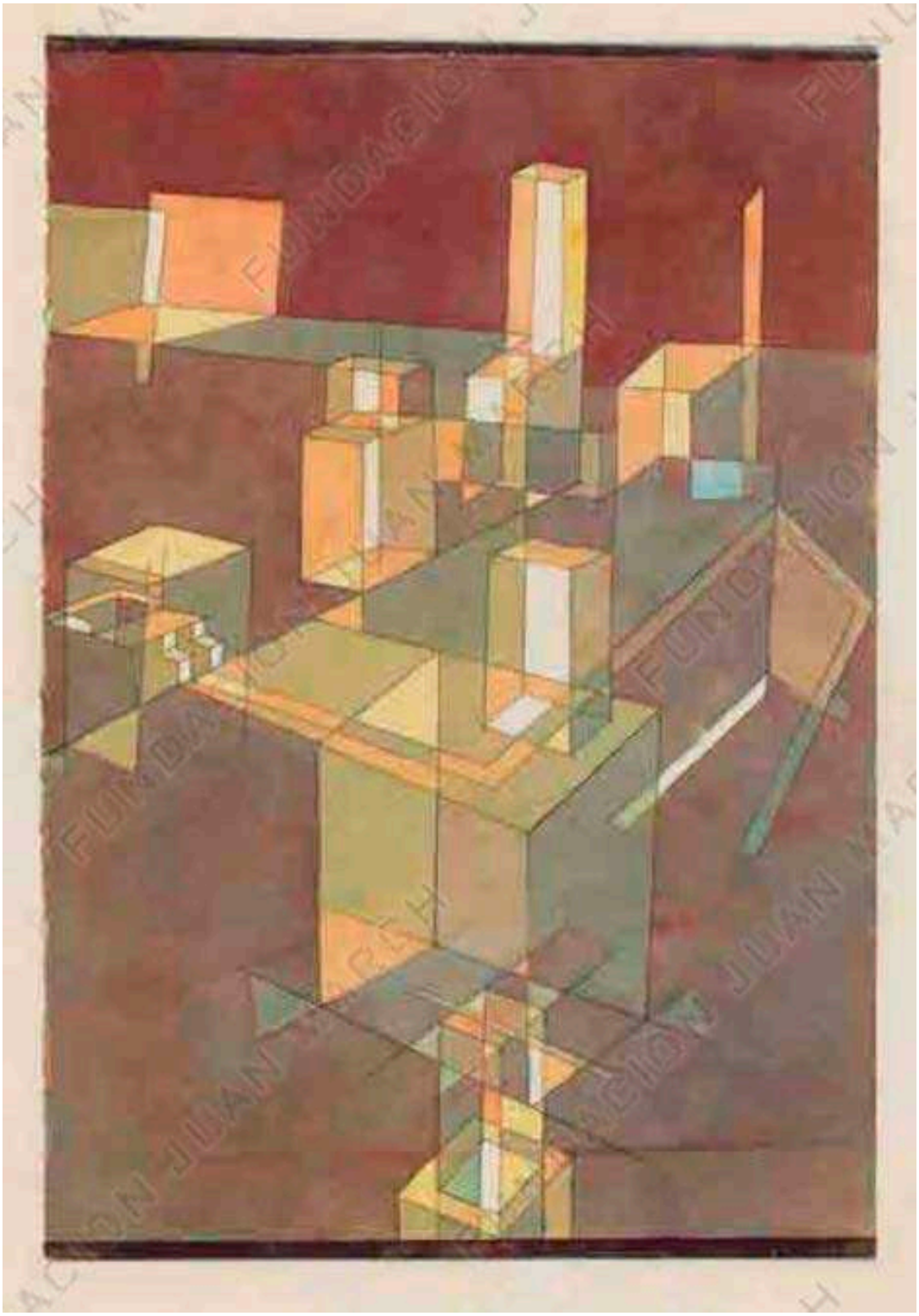
Tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón
30,5 x 45,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 67]

italienische Stadt [Ciudad italiana], 1928, 99

Tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón
33 x 23,4 cm
Colección particular, Suiza, en depósito
en el Zentrum Paul Klee, Berna



Fundación Juan March

[Cat. 74]

zurück zur Mutter [Regreso a la madre], 1929, 137

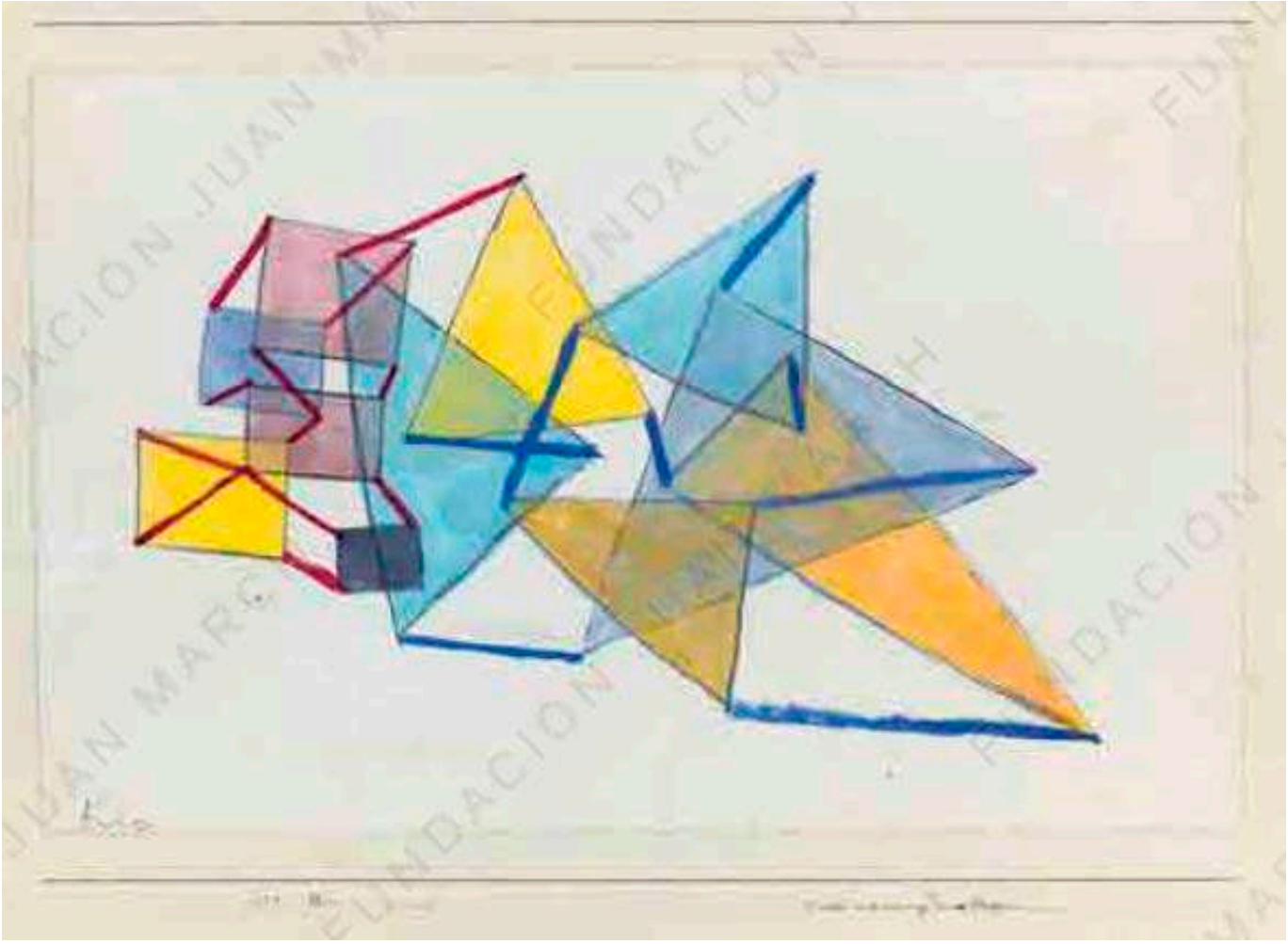
Tinta sobre papel adherido a cartón
33,2 x 45,2 cm
Colección particular, Barcelona

[Cat. 83]

räumliche Studie *I (rationale Verbindungen)* [Estudio espacial I (uniones racionales)], 1930, 109

Lápiz de grafito y tiza sobre papel adherido a cartón
37,5/37,8 x 46,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

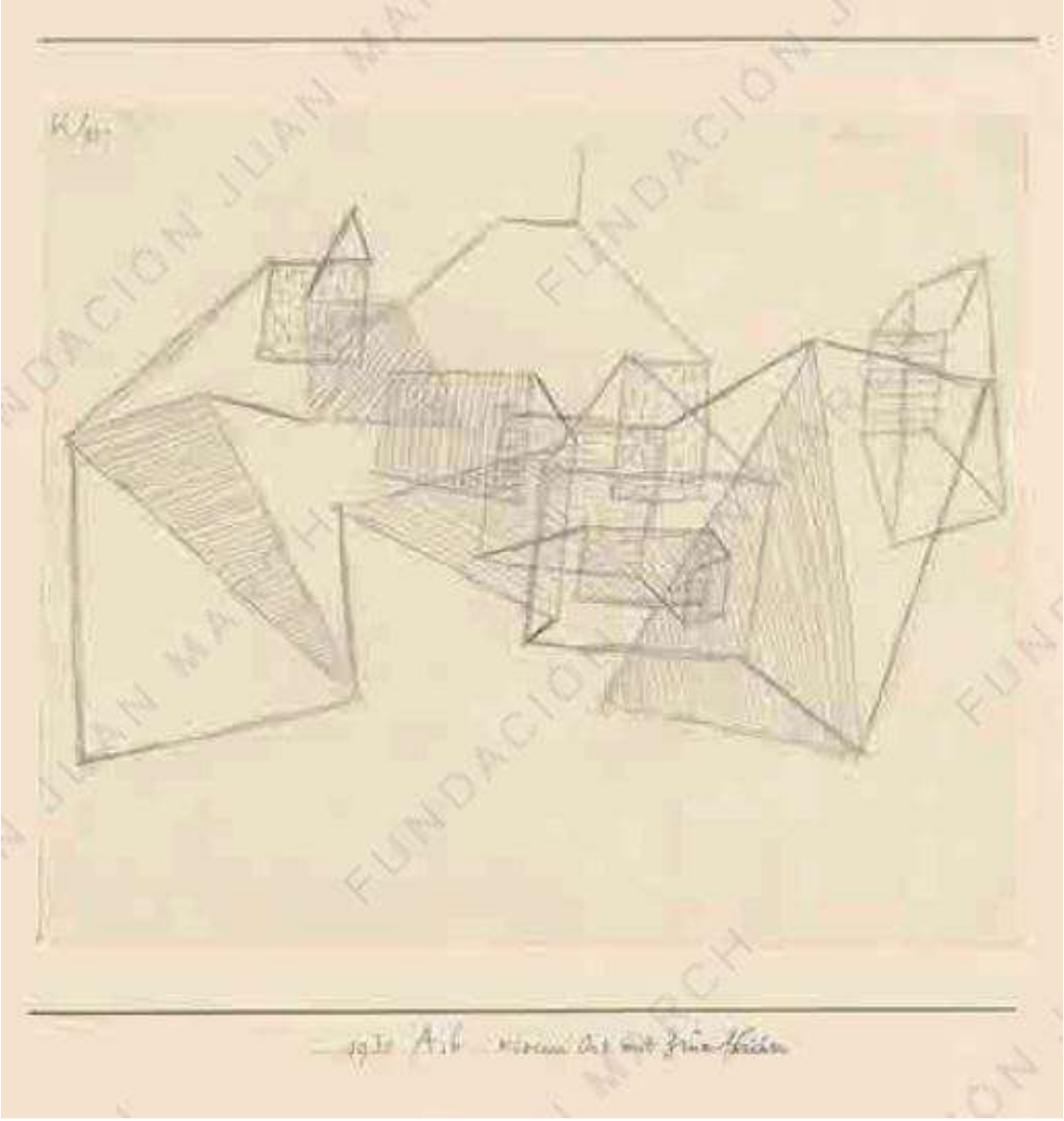


[Cat. 82]

Winkelverspannung in zwei Gruppen
[Tensión angular en grupos de dos], 1930, 101

Acuarela y lápiz de grafito sobre papel
adherido a cartón
32,2 x 50,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee

Fundación Juan March

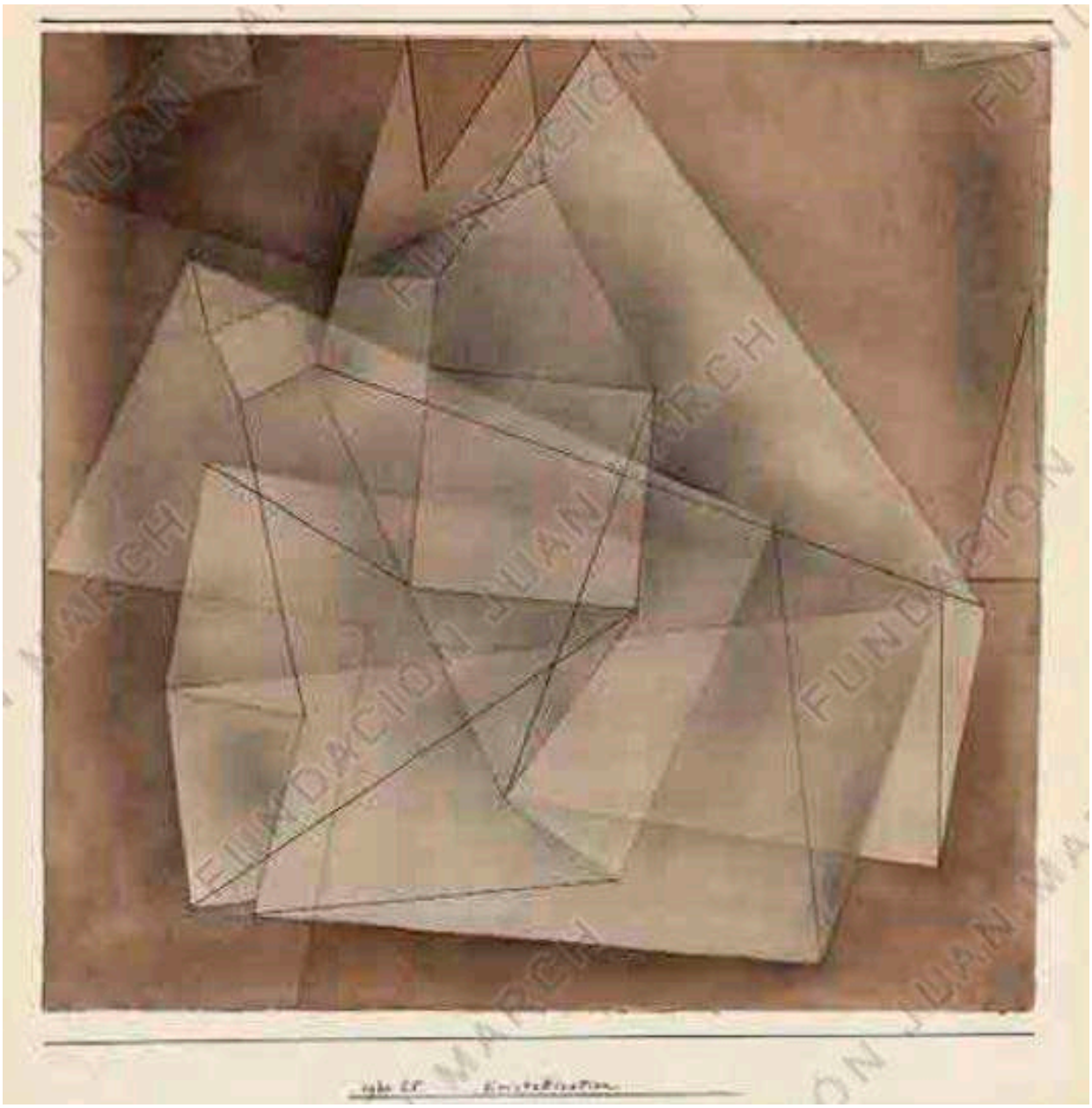


[Cat. 89]

kleiner Ort mit Grün-flächen
[Lugar pequeño con zonas verdes], 1930, 166

Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
17,9 x 21 cm
Colección particular, Suiza, en depósito
en el Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Cat. 91]

Kristallisation [Cristalización], 1930, 215

Tinta, acuarela y carboncillo sobre papel
adherido a cartón
31,1 x 32,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 84]

bange Einsicht [Mirada inquieta], 1930, 115

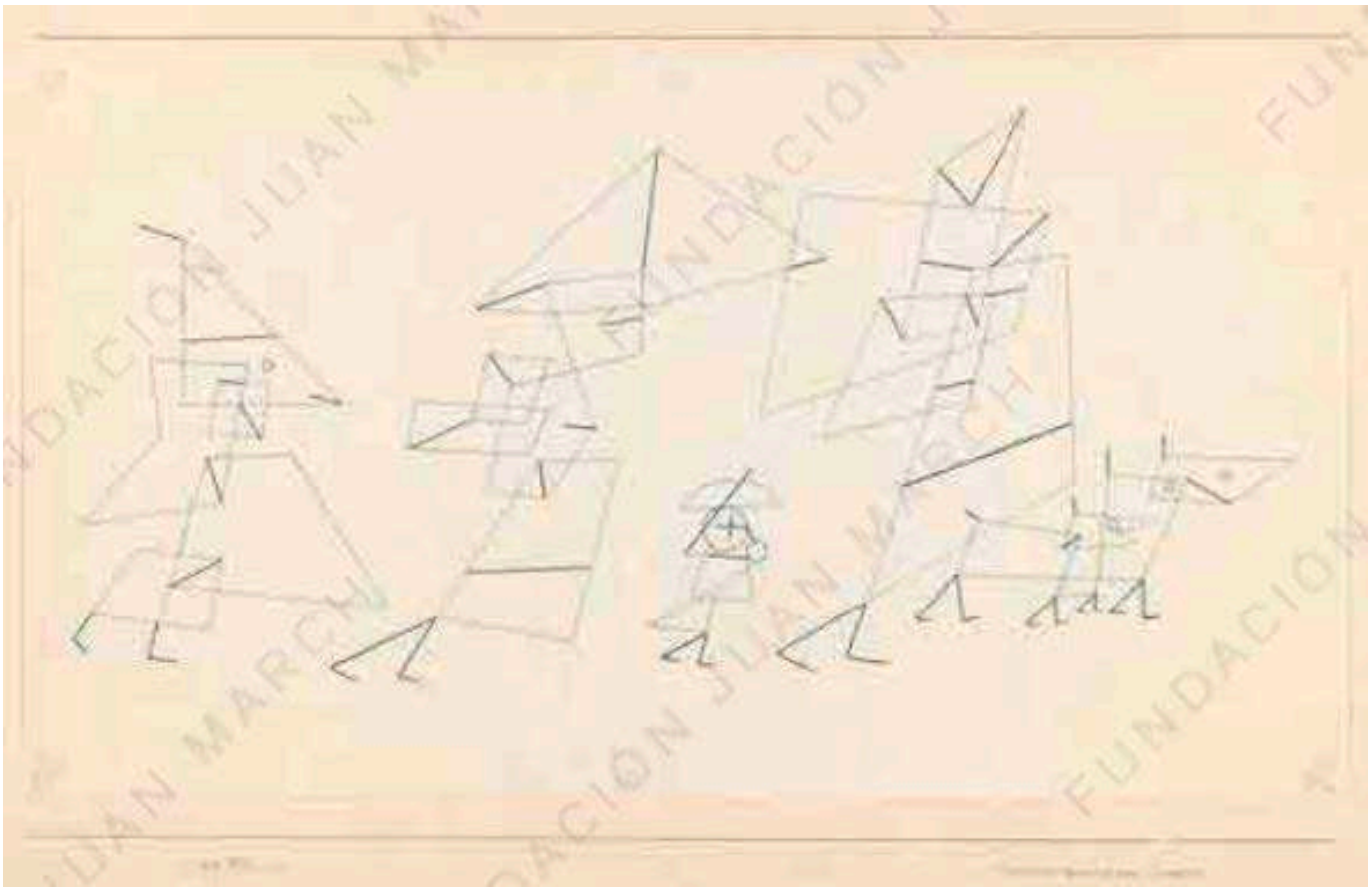
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
adherido a cartón
60/60,5 x 46,5/46,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 92]

lenkbarer Grossvater [Abuelo dirigible], 1930, 252

Tinta sobre papel adherido a cartón
60,3/59,6 x 46,2/46,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

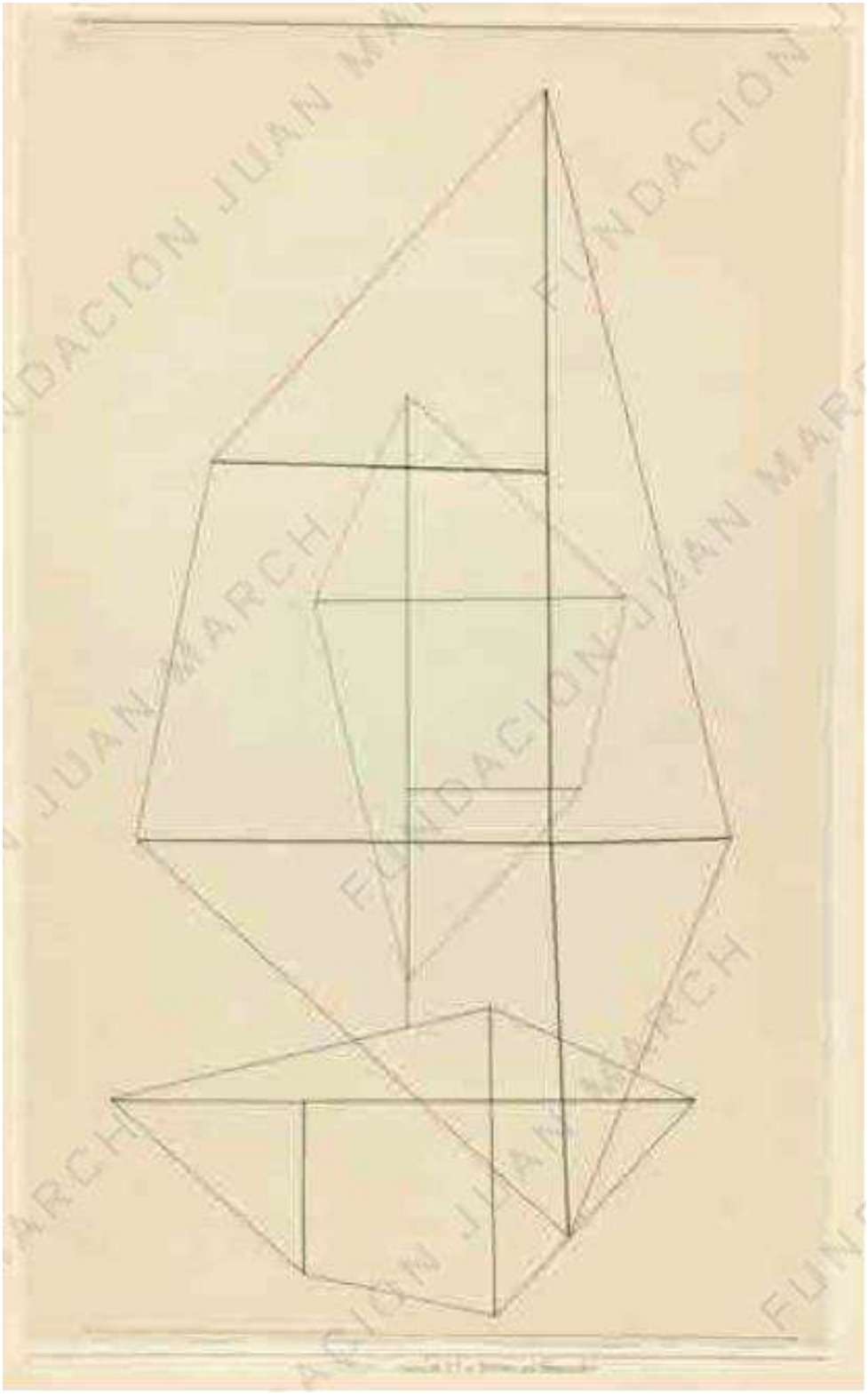


[Cat. 93]

Familienspaziergang (tempo 3°)
[Paseo en familia (tempo 3°)], 1930, 264

Tinta sobre papel adherido a cartón
31 x 55,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

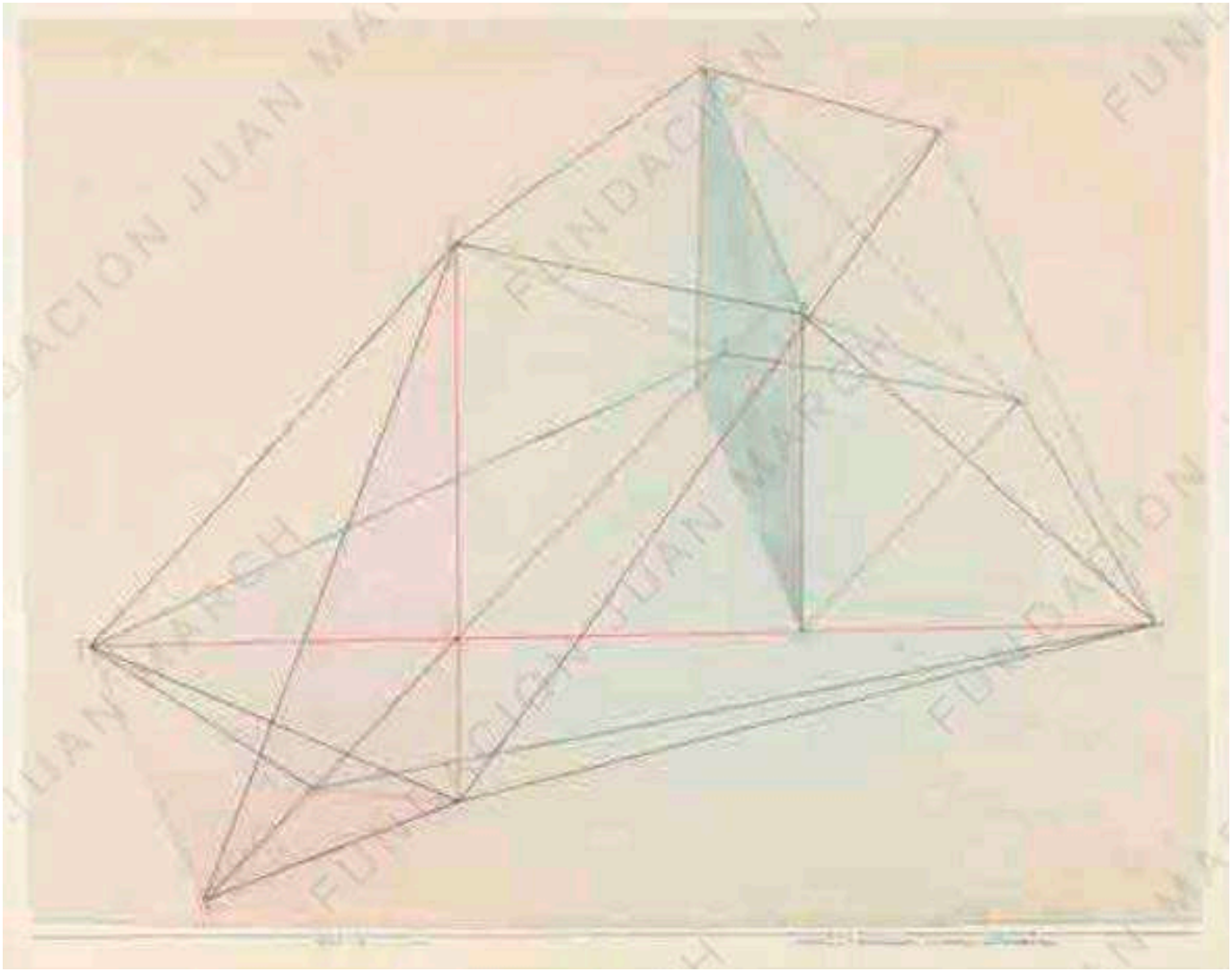


[Cat. 94]

modell 7a in Positions= und Formatwechsel
[Modelo 7a con cambio de posición y formato], 1931, 6

Tinta sobre papel adherido a cartón
61 x 37,2/38 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

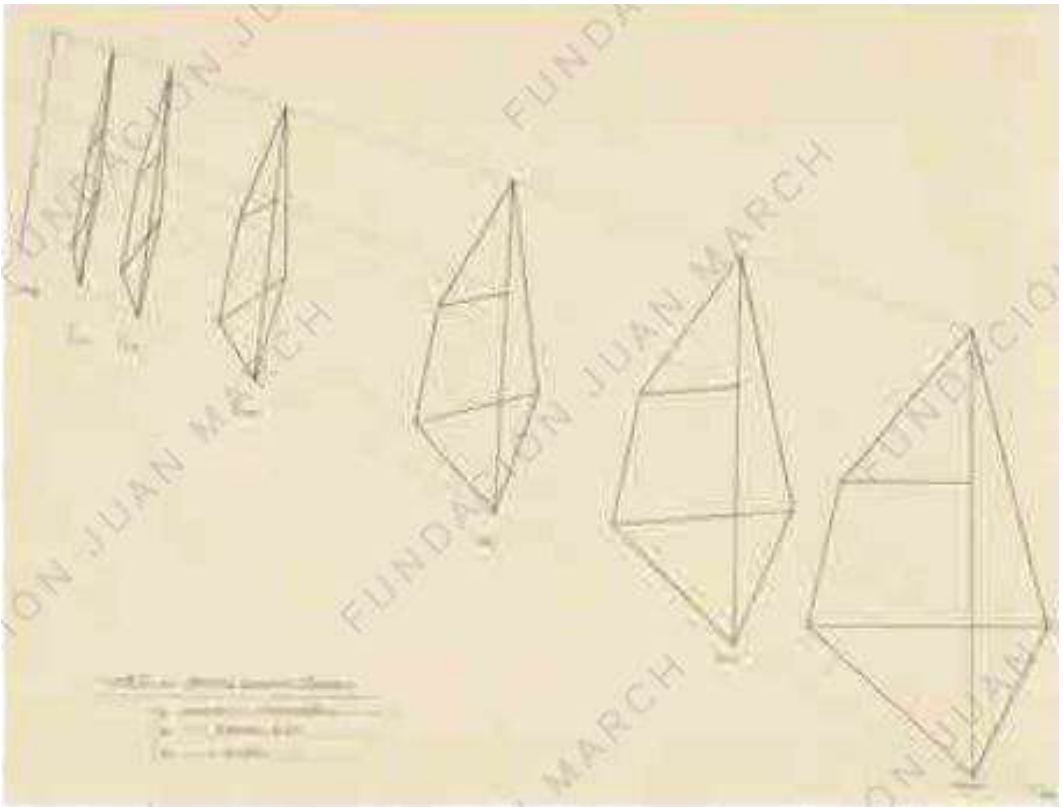


[Cat. 95]

modell 7a dreidimensional, mit Achsen= und Punktbindung
[Modelo 7a tridimensional, con unión de ejes y puntos],
1931, 7

Tinta, lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel
adherido a cartón
44,5/44,8 x 57,6/58,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

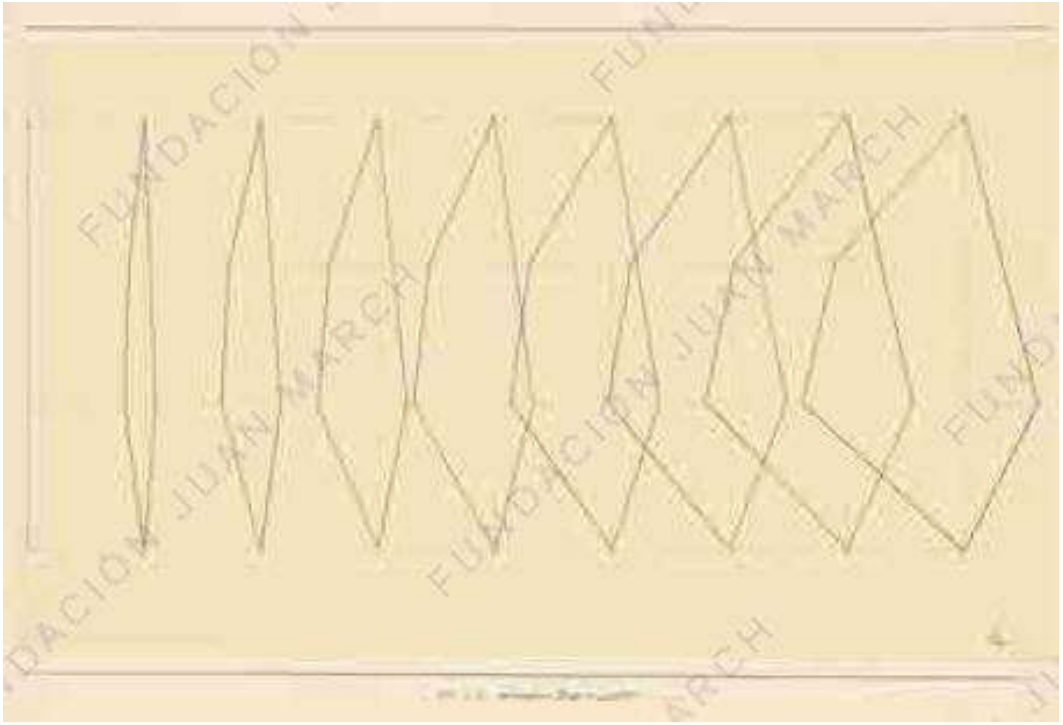
Fundación Juan March



[Cat. 96]

modell 7a in gleichzeitig dreifacher Bewegung [Modelo 7a en movimiento triple simultáneo], 1931, 51

Tinta sobre papel adherido a cartón
48,4 x 63,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

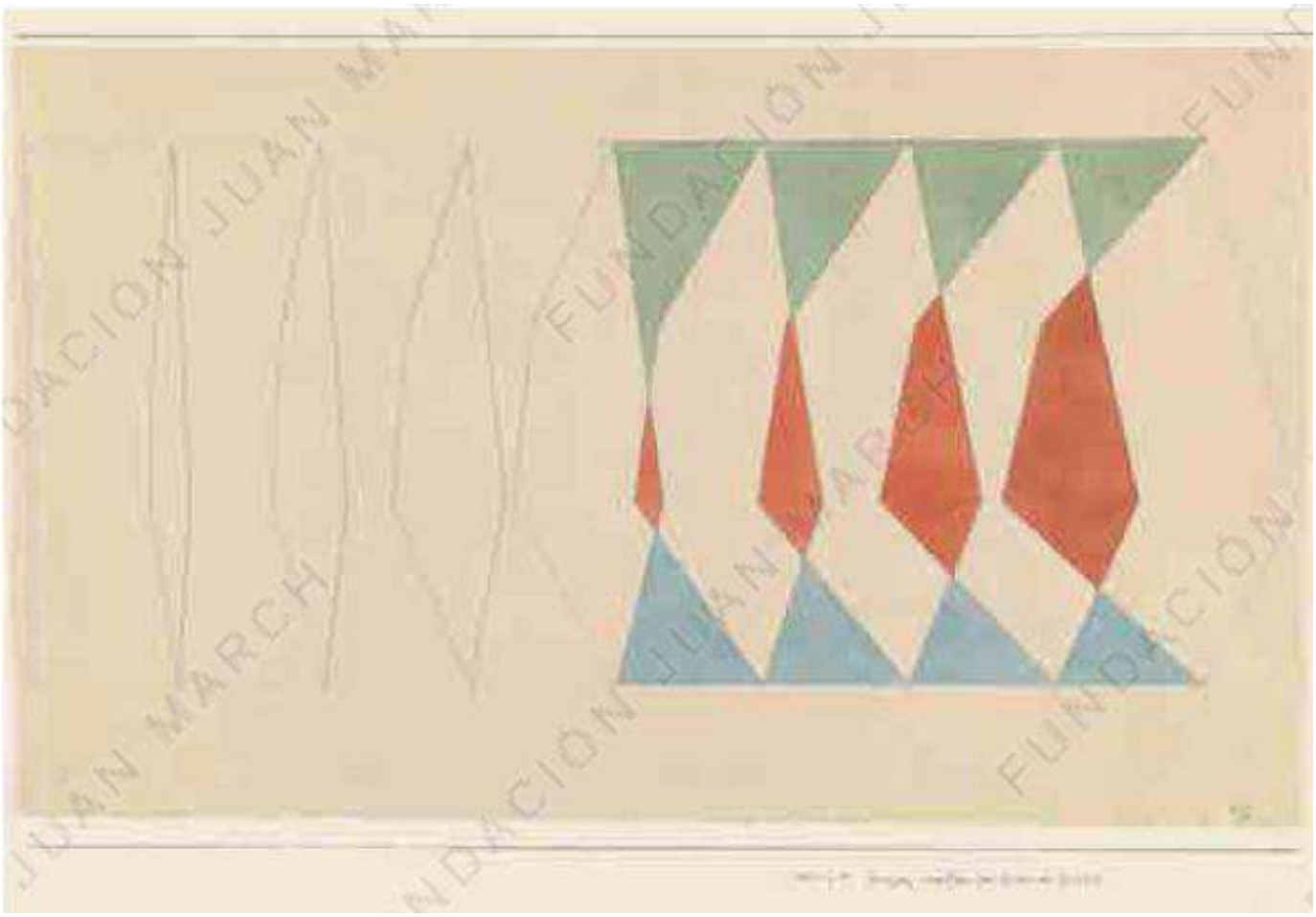


[Cat. 97]

metamorphose "Gerade -> modell 7a" [Metamorfosis "línea recta -> modelo 7a"], 1931, 52

Tinta y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
37,2/38,1 x 63,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Cat. 98]

Bewegung einer Figur (auf Grund von 1931 L 12)
[Movimiento de una figura (a partir de 1931 L 12)],
1931, 53

Tinta, acuarela y lápiz de grafito sobre papel
adherido a cartón
37,7/38,2 x 63,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 101]

Modell 111 [Modelo 111], 1931, 191

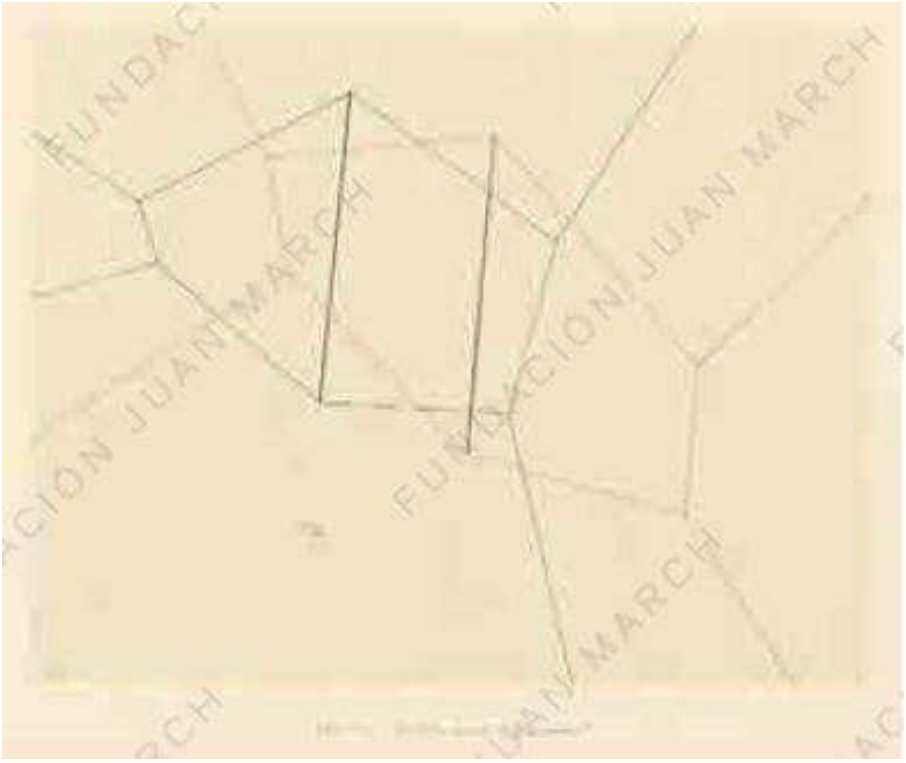
Tinta sobre papel adherido a cartón
32,9 x 41,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 102]

Modell 110 [Modelo 110], 1931, 192

Tinta sobre papel adherido a cartón
32,9 x 41,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Cat. 103]

Modelle 110 und 111 (locker combiniert)
[Modelos 110 y 111 (combinados libremente)], 1931, 193

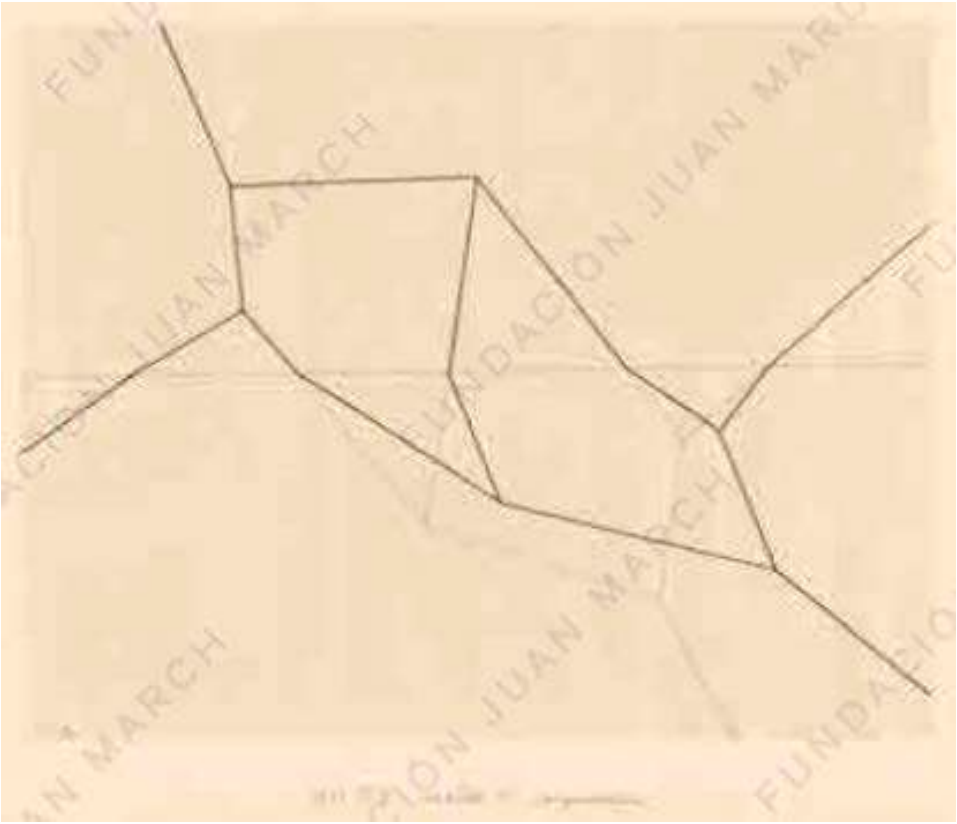
Tinta sobre papel adherido a cartón
32,9 x 41,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 104]

Modelle 110 und 111 (fest combiniert)
[Modelos 110 y 111 (combinados rígidamente)], 1931, 194

Tinta sobre papel adherido a cartón
32,9 x 41,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Cat. 105]

Modell 111 (umgeknickt)
[Modelo 111 (invertido)], 1931, 195

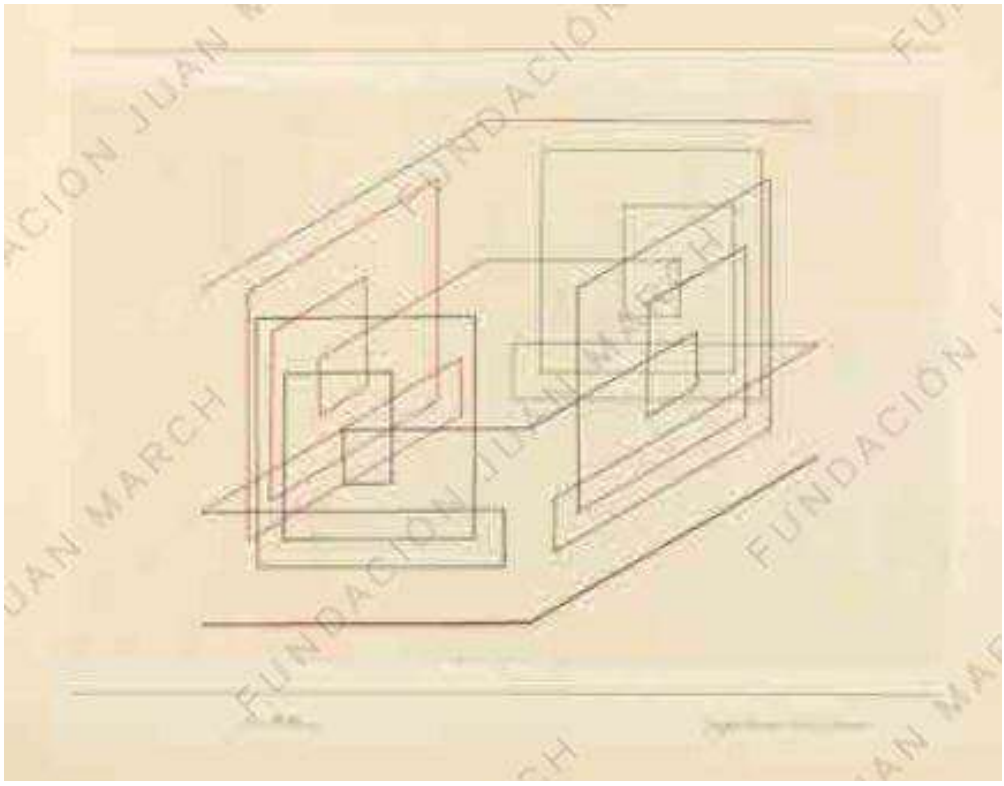
Tinta y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
32,9 x 41,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

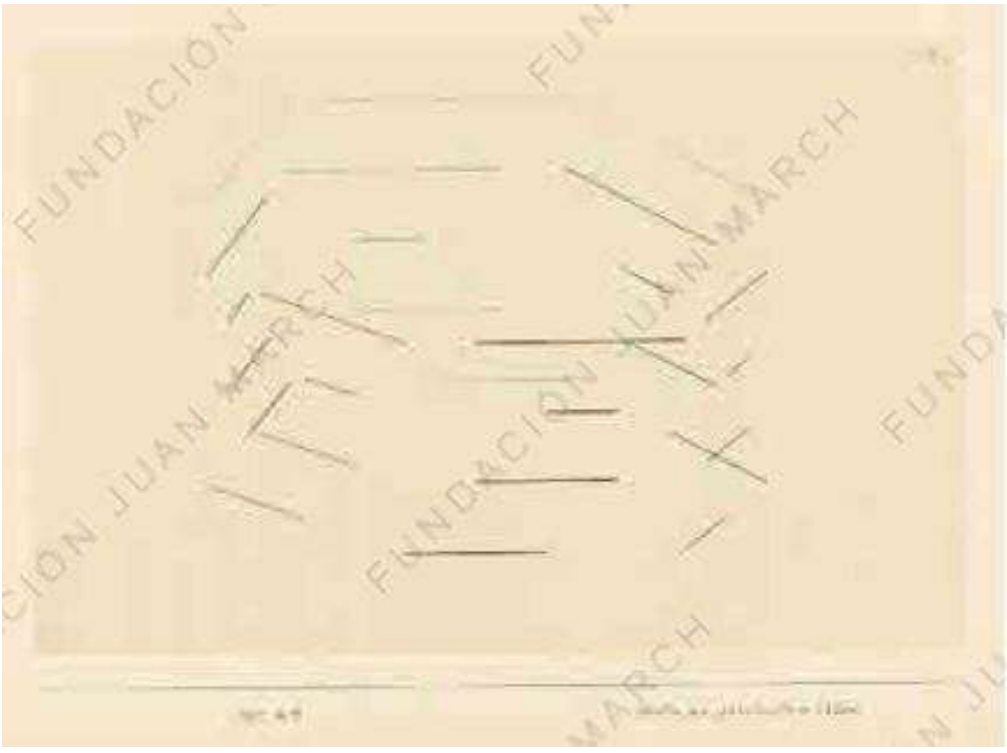
[Cat. 106]

Modell 106 (erweitert)
[Modelo 106 (ampliado)], 1931, 199

Tinta sobre papel
46,2 x 62,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March





[Cat. 107]

Spiegel Kanon (auf 4 Ebenen) [Canon de reflexión (en 4 planos)], 1931, 213

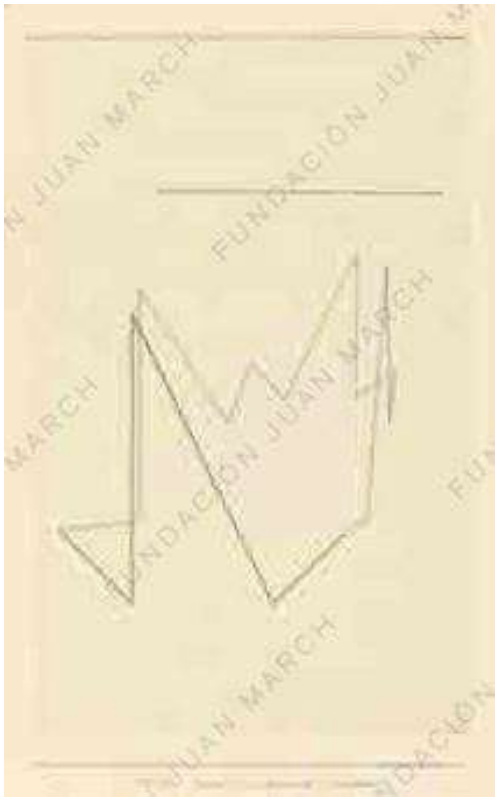
Tinta sobre papel adherido a cartón
31,4 x 47,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

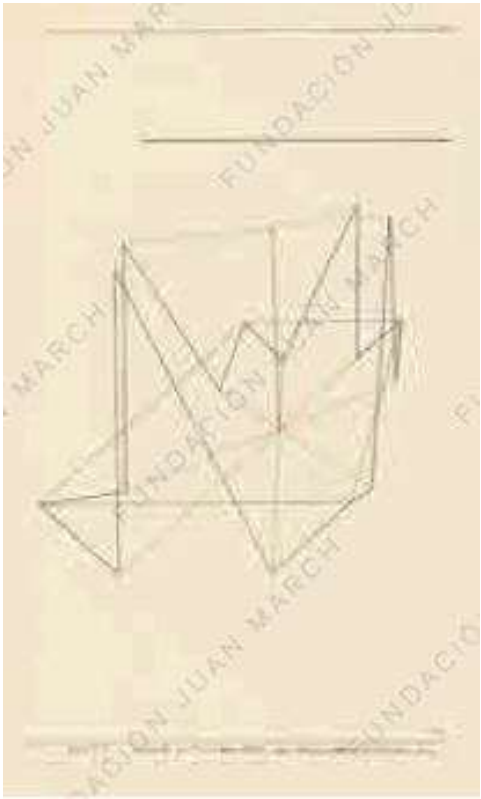
[Cat. 108]

Variation zum "Kreislauf durch 6 Ebenen" [Variación para "Circuito a través de 6 planos"], 1931, 215

Tinta sobre papel adherido a cartón
31,4 x 48 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March





[Cat. 110]

Spiegellauf eines Thema über 4 kubische Flächen (centralperspectivische Grundconstr.)
[Movimiento reflejado de un tema sobre 4 planos cúbicos (construcción básica de perspectiva central)], 1931, 220

Tinta sobre papel adherido a cartón
47,9 x 31,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 111]

Spiegellauf einer gebrochenen Geraden durch 4 Ebenen
[Movimiento reflejado de una recta quebrada a través de 4 planos], 1931, 224

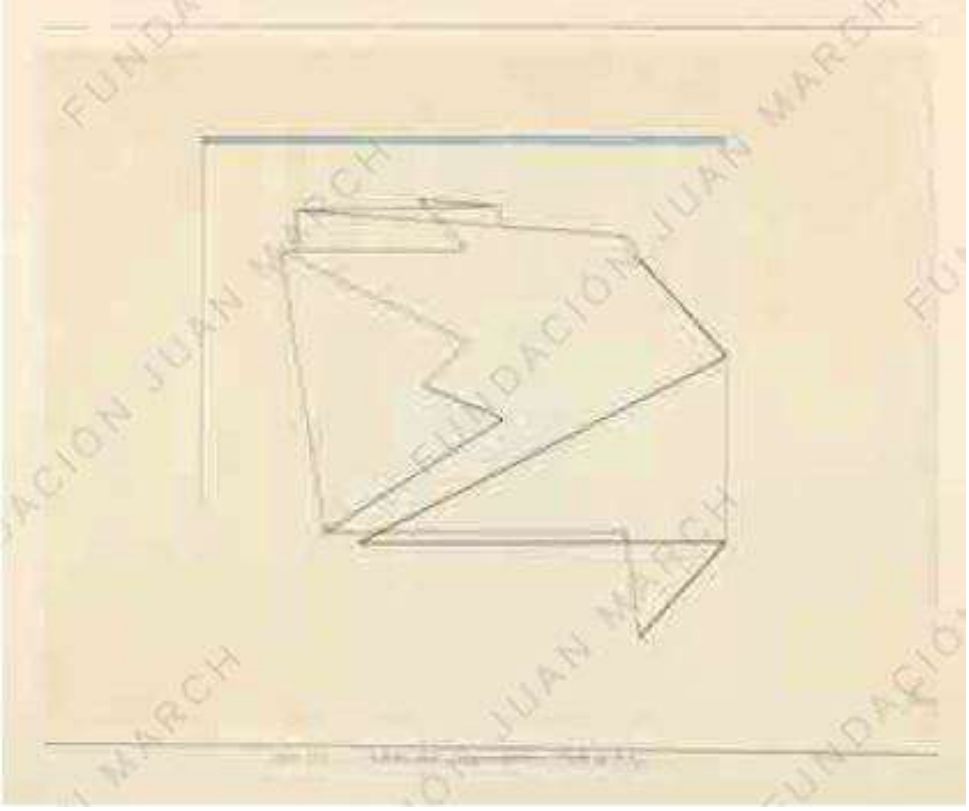
Tinta sobre papel adherido a cartón
48,3 x 30,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

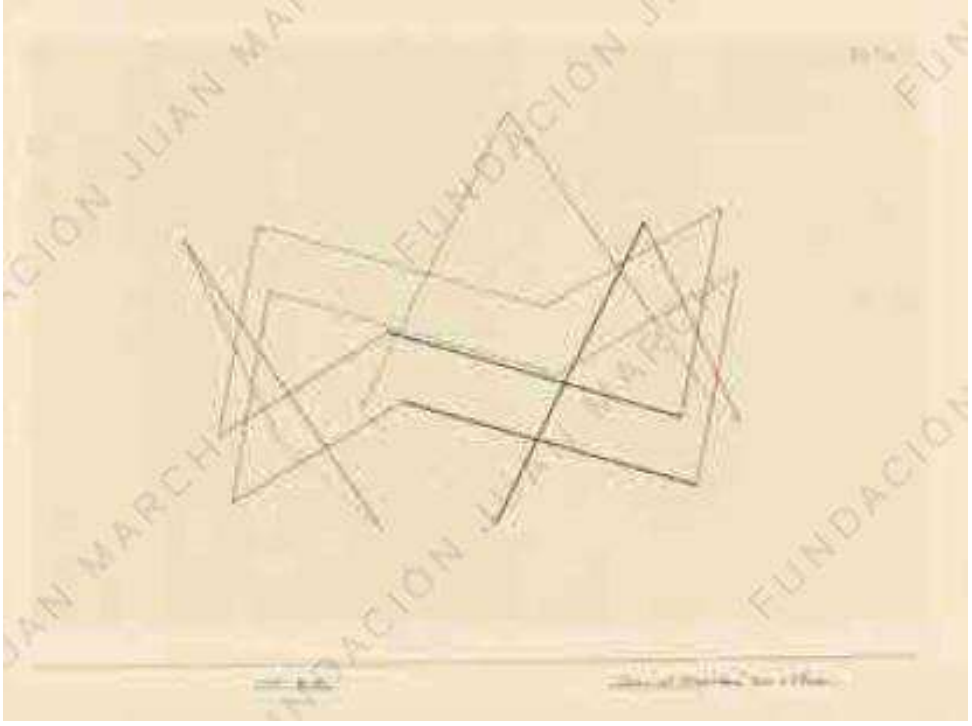
[Cat. 112]

Variante zu V 4. (durch beifügen einer räumlich-centralen Vertikalen.)
[Variación de 1931, 224 (mediante adición de una vertical espacial-central)], 1931, 225

Tinta sobre papel adherido a cartón
47,8 x 27,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March





[Cat. 113]

Küsten fort (metamorphotische Variante zu V. 4.) [Fuerte costero (variación metamórfica de 1931, 224)], 1931, 226

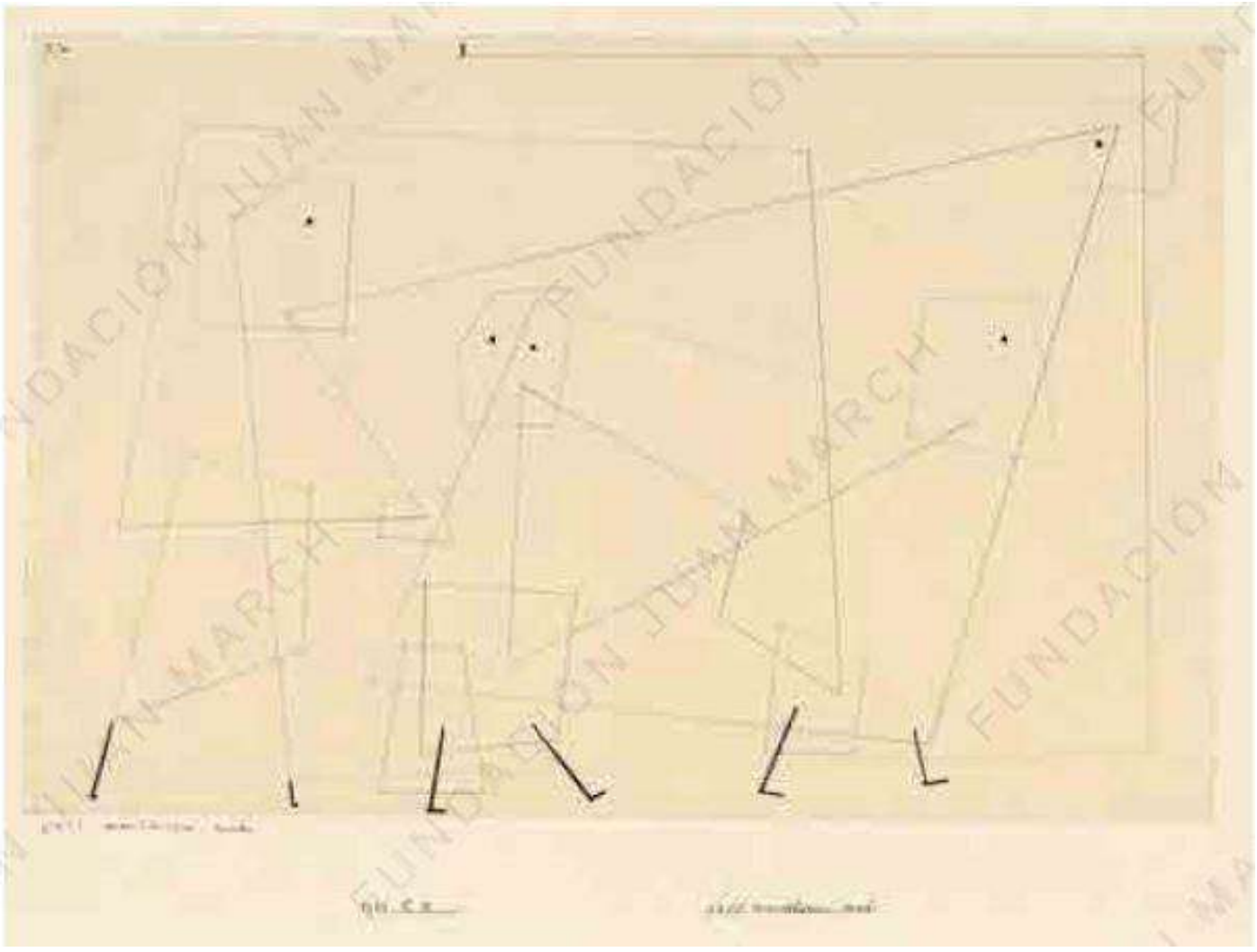
Tinta sobre papel adherido a cartón
36,4 x 47,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 109]

Thema als Spiegellauf durch 6 Ebenen [Tema como movimiento reflejado a través de 6 planos], 1931, 216

Tinta sobre papel adherido a cartón
31,4 x 48 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March



[Cat. 123]

bald marschieren mehr
[Pronto marcharán más], 1934, 153

Lápiz de grafito y tiza sobre papel
adherido a cartón
31,8 x 48,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 120]

Der Schritt [El paso], 1932, 319

Óleo y lápiz de grafito sobre arpillera
71 x 55,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Apéndices

Cronología

Catálogo de obras en exposición

Bibliografía:
Bibliografía general / Paul Klee en español

Cronología

1879 1899

Paul Klee nació en Münchenbuchsee, comuna del cantón de Berna, el 18 de diciembre de 1879, hijo del profesor de música Hans Wilhelm Klee y de la cantante Ida Maria Frick. Durante sus años escolares le gustaba copiar ilustraciones de revistas, dibujar del natural y llenar de caricaturas sus libros y cuadernos. Concluido el bachillerato, y tras mucho dudar entre dedicarse a la música o a la pintura, se decidió por las bellas artes y en 1898 se trasladó a Múnich para asistir a la escuela de dibujo privada de Heinrich Knirr. En 1899 conoció a la que más tarde sería su mujer, la pianista Lily Stumpf (1876-1946).

1. Paul Klee, Múnich, antes de enero 1899 [Cat. 217]

2. Quinteto en el atelier de la Escuela de Pintura y Dibujo Heinrich Knirr de Múnich, 1900 [Cat. 218]

1

2

1900 1910

En 1901-2, finalizados sus estudios en la Münchner Akademie –donde asistió a la clase de pintura de Franz von Stuck–, Klee realiza un viaje de seis meses por Italia en compañía del escultor Hermann Haller. La visión del arte de la Antigüedad y el Renacimiento provocó en él una crisis creativa. Entre 1902 y 1906 se retira a casa de sus padres a estudiar de forma autodidacta; es cuando surgen sus primeras pinturas en el dorso de cristales y sus primeros grabados al aguafuerte. Tras su boda con Lily Stumpf el 15 de septiembre de 1906, la pareja se muda a Múnich. En esta ciudad nacerá su hijo Felix el 30 de noviembre de 1907.

3. Hans Wilhelm, Lily y Paul Klee, Obstbergweg 6, Berna, septiembre 1906 [Cat. 219]

4. Paul Klee y Hermann Haller en un puente sobre el Tíber, Roma, febrero 1902. Foto: Karl Schmoll von Eisenwerth. Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

3

4

1911 1928

En 1912 Klee participa con 17 obras en la segunda exposición del grupo Der Blaue Reiter en Múnich y en abril viaja a París, donde visita a Robert y Sonia Delaunay. En 1914 emprende un viaje a Túnez en compañía de August Macke y Louis Moilliet; allí se produce su inmersión en el universo del color y la abstracción. El 28 de junio estalla la Primera Guerra Mundial; el 11 de marzo de 1916 Klee, que es ciudadano alemán, es llamado a filas. August Macke y Franz Marc mueren en la guerra. Después de un periodo de instrucción como soldado de infantería es enviado a los destacamentos aéreos de Schleissheim, cerca de Múnich, y Gersthofen. Durante este tiempo prosigue su trabajo artístico. Gracias a las exposiciones que se exhibieron entre 1916 y 1918 en la galería berlinesa Der Sturm se convierte en una de las figuras más importantes del arte joven de Alemania.

5. Paul Klee, Múnich, 1911 [Cat. 220]

6. Tarjeta postal enviada por Paul Klee a Hans Klee (Kairuán, panorama), 15.4.1914 [Cat. 221]

7. Paul Klee con el grupo de suboficiales de la compañía "Landsturm" de Landshut, 1916 [Cat. 222]

5

6 - 7

Fundación Juan March

En la Bauhaus

1919

La Staatliches Bauhaus Weimar surge como resultado de la fusión de la Grossherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst [Escuela Superior de Bellas Artes del Gran Ducado de Sajonia] y la Kunstgewerbeschule [Escuela de Artes y Oficios]. Su fundador y director, el arquitecto Walter Gropius, se había propuesto como objetivo unir el arte y los oficios manuales, siguiendo el modelo de los gremios medievales. Las clases se dividían en el aprendizaje teórico de la forma y el aprendizaje práctico en el taller. Se trataba de promover un diseño exigente de objetos, mobiliario y edificios al servicio de una sociedad más humana regida por una mayor justicia social. Como primeros maestros de la Bauhaus destacan, entre otros, Lyonel Feininger y Johannes Itten.

8

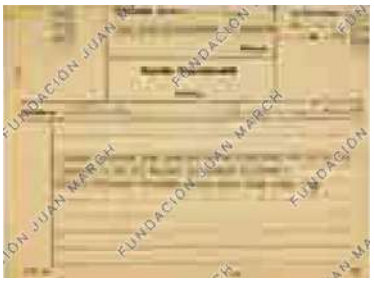
9

8. Walter Gropius. Manifiesto y programa de la Staatliches Bauhaus, abril 1919. Portada: Catedral, de Lyonel Feininger. [Cat. 223]

9. Tarjeta postal, Staatliches Bauhaus Weimar [Cat. 224]

1920

En octubre Paul Klee es nombrado maestro de la forma en la Bauhaus, al mismo tiempo que Oskar Schlemmer.



10

11

10. Telegrama de la Bauhaus de Weimar (Walter Gropius, Lyonel Feininger, Richard Engelmann, Gerhard Marcks, Georg Muche,Johannes Itten, Walther Klemm) dirigido a Paul Klee, 29.10.[1920] [Cat. 225]

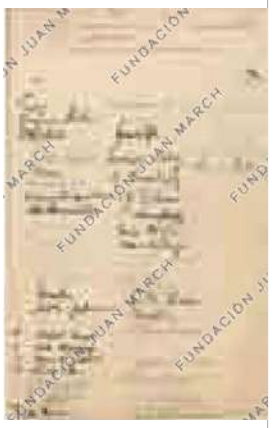
11. Carta de Johannes Itten a Paul Klee, 1.11.1920 [Cat. 226]

1921

Se publican los primeros estatutos de la Bauhaus Estatal de Weimar. Los profesores reciben el nombre de "maestros" y los alumnos el de "aprendices" u "oficiales". En mayo Klee inicia su actividad docente con prácticas de composición y, en calidad de maestro de la forma, durante dos semestres es responsable del taller de encuadernación.

> Hoy he tenido mi primer día de clase y se ha producido una situación extraordinaria, he pasado dos horas hablando libremente con la gente (Carta de Klee a su mujer Lily, 13.5.1921).

Al principio viaja cada dos semanas de Múnich a Weimar hasta que, a finales de septiembre, se instala con su familia en una casa en Weimar.
En el semestre de invierno Klee comienza las clases dedicadas a la *Teoría de la forma pictórica*, que repetirá y ampliará en los tres semestres siguientes.



12-13

14

12. Estatutos de la Staatliches Bauhaus Weimar, enero de 1912 [Cat. 227]

13. Lista de alumnos inscritos en el primer curso impartido por Paul Klee en el semestre de verano 1921. Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar (ThHStA Weimar)

14. Paul Klee con el gato Fripouille, Possenhofen. Delante, la inscripción al óleo "Allerseelen-Bild, 1921, 113" [Cuadro de Todos los Santos, 1921, 113), 1921 [Cat. 228]

Fundación Juan March

1922

Con motivo de la celebración del solsticio tiene lugar la fiesta de los faroles, para la que los maestros, entre ellos también Klee, imprimen litografías a color en formato tarjeta. No es más que una de las innumerables fiestas que se celebraban en la Bauhaus.
El Consejo de maestros presenta los segundos estatutos de la Staatliches Bauhaus, que entran en vigor ese mismo verano. En julio Wassily Kandinsky es nombrado maestro de la forma en la Bauhaus.

> Puede que haya olvidado algo importante pero tengo que terminar porque tenemos reunión aquí, en la Bauhaus, como siempre a principios del semestre. Nos reunimos, nos reunimos y nos reunimos (Carta de Klee a su mujer Lily, 5.10.1922).

Los alumnos piden que Klee dé clase semanalmente. Dado que no existe ningún plan de estudios vinculante, Klee no accede a esta petición. Además de las clases generales dedicadas a la forma, obligatorias para todos los alumnos de la Bauhaus durante el curso preliminar, en los semestres siguientes, en calidad de maestro de la forma, Klee se hará cargo del taller de pintura sobre vidrio.

15. Paul Klee, *Laternenfest Bauhaus* 1922 [Fiesta de los faroles de la Bauhaus 1922], 1922 [Cat. 229]

16. Paul Klee, Idea y estructura de la Staatliches Bauhaus, esquema de las clases de la Staatliches Bauhaus Weimar, 1922. Bauhaus-Archiv, Berlín

17. Felix, Paul y Mathilde Klee, Am Horn 53, Weimar, 1922 [Cat. 230]

15

16

17

1923

La Bauhaus se presenta por vez primera al público en una exposición celebrada durante los meses de agosto y septiembre. Con este motivo se crea una vivienda modelo y tanto maestros como alumnos muestran obras y trabajos surgidos en las clases. La publicación que acompaña a esta exposición incluye el ensayo de Klee "Caminos del estudio de la naturaleza". Walter Gropius pronuncia la conferencia "Arte y técnica. Una nueva unidad", muy relevante por lo que se refiere a la posterior orientación de la Bauhaus. Johannes Itten no está de acuerdo con ese nuevo rumbo y abandona la Bauhaus. Su sucesor será László Moholy-Nagy.
En el semestre de invierno Klee imparte clases dedicadas al *Orden primordial*.

18. Paul Klee, *Die erhabene Seite* [El lado sublime], 1923, 47. Tarjeta postal para la Exposición de la Bauhaus 1923 [Cat. 231]

19. Paul Klee, *Die heitere Seite* [El lado divertido], 1923, 48. Tarjeta postal para la Exposición de la Bauhaus 1923 [Cat. 232]

20. Wassily Kandinsky, Tarjeta postal nº 3 para la Exposición de la Bauhaus, Weimar 1923 [Cat. 233]

21. László Moholy-Nagy, Tarjeta postal nº 7 para la Exposición de la Bauhaus, Weimar 1923 [Cat. 234]

18

19

20-21

Fundación Juan March

22. Herbert Bayer (cubierta) y László Moholy-Nagy (diseño), Walter Gropius et al., *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*. Weimar; Múnich: Bauhaus Verlag, s.a. [c 1923] [Cat. 235]

23. Esquema de la estructura de las enseñanzas de la Bauhaus confeccionado por Walter Gropius, 1923. Catálogo de la exposición de la Bauhaus, 1923 [Cat. 235]

24. Oskar Schlemmer, Weimar. Staatliches Bauhaus. Die erste Bauhaus-Ausstellung in Weimar [Weimar. Staatliches Bauhaus. Primera exposición de la Bauhaus en Weimar], julio-septiembre 1923. Stuttgart: Eberhard Sigel (impresor: Gustav Christmann) [Cat. 236, 237]

25. Paul Klee en su atelier, Bauhaus Weimar, 1923 [Cat. 238]

22-23

24

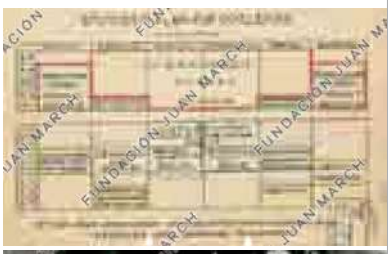
25

1924

En enero, en el marco de una exposición de sus obras en el Kunstverein de Jena, Klee pronuncia una conferencia sobre su actividad creadora. En sus clases aborda la *Mecánica pictórica* y dirige la clase de desnudo.
Los partidos de orientación conservadora-burguesa logran la mayoría en las elecciones al Parlamento regional turingio. El nuevo gobierno rescinde los contratos con la Bauhaus con fecha 31.3.1925.
A final de año Gropius y los maestros declaran en una carta abierta la disolución de la Bauhaus.

26. Horario del aprendizaje básico en el semestre de invierno 1923-24 [Cat. 239]

27. Fiesta de la Bauhaus, Ilmschlösschen, Weimar, 29.11.1924 [Cat. 240]



26

27

1925

A comienzos de año, en ausencia de Gropius, Klee y otros maestros entablan negociaciones con la ciudad de Dessau. A finales de febrero informan al primer alcalde de Dessau, Fritz Hesse, del traslado de la Bauhaus a Dessau.

> El edificio de la escuela está asegurado. Por eso me puse de muy buen humor y lo celebramos hasta tarde en una bodega (Carta de Klee a su mujer Lily, 23.6.1925).

En otoño se funda la Bauhaus GmbH y se cubren aguas en las viviendas de los maestros.
Al principio Klee y Kandinsky sólo dan clase cada dos semanas en Dessau. En junio Gropius les exige que retomen por completo las clases. Klee vive como realquilado en casa de Kandinsky.
En octubre aparece en la serie de los libros de la Bauhaus el *Pädagogisches Skizzenbuch* [Bosquejos pedagógicos] de Paul Klee. En él se publica una versión condensada del contenido de las clases dedicadas a la *Teoría de la forma pictórica* y a la *Mecánica*.

28. Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch* [Bosquejos pedagógicos], 1925 [Cat. 241]

28

Fundación Juan March

29. Paul Klee, am Horn 53, Weimar, 1.4.1925 [Cat. 242]

30. Atelier de Paul Klee, Bauhaus de Weimar, 1925 [Cat. 243]

29

30

1926

El gobierno aprueba los nuevos estatutos. La Bauhaus es reconocida como Escuela Superior de Diseño y los maestros reciben el título de catedráticos.
En primavera se cubren aguas en el edificio de la Bauhaus; en diciembre tiene lugar la fiesta de inauguración.

> La nueva aula [...] es bonita, luminosa y realmente amplia. Me entusiasma la sofisticada pizarra enrollable de color verde oscuro. Con sólo girar una manivela lo escrito se desplaza hacia arriba y desde abajo asciende un nuevo espacio en blanco (Carta de Klee a su mujer Lily, 14.11.1926).

En verano la familia Klee se instala en la casa de los maestros. Wassily y Nina Kandinsky ocupan la otra mitad de la casa.
Klee retoma las clases vespertinas de desnudo y las clases de forma, y enseña, entre otros temas, estructuración, teoría del color y mecánica.

> También he dado ya clase, haciendo un esfuerzo desesperado por ponerme en marcha me obligué a entrar en el nuevo edificio. Cuando estuve ante la clase me sentí tranquilo e hice todo lo que me era posible en ese momento (Carta de Klee a su mujer Lily, 14.11.1926).

31. Agenda de Paul Klee, 1926-27 [Cat. 245]

32. Plan de trabajo del aprendizaje básico, c 1926 [Cat. 244]

33. Paul Klee con el matrimonio Kandinsky, Georg Muche y Walter Gropius, inauguración de la Bauhaus, Dessau, diciembre 1926. Bauhaus-Archiv, Berlín

34. Vivienda de la familia Klee con Lily Klee [?], Burgkühnauerallee 6-7, Dessau, 1926 [Cat. 246]

35. Atelier de Paul Klee, Burgkühnauerallee 7, Dessau, verano-otoño 1926 [Cat. 247]

31-32

33

34

35

1927

En las clases obligatorias dedicadas a la forma así como en los cursos que ofrece a partir del semestre de invierno en la tejeduría Klee aborda aspectos de la configuración planimétrica.
Secundando el deseo de los alumnos, Klee y Kandinsky crean un nuevo curso con la clase de pintura libre.

Fundación Juan March

En las vacaciones de verano Klee viaja solo a Porquerolles y desde allí prosigue hasta Córcega. Dos semanas después del comienzo del semestre sigue sin regresar a Dessau. Klee hace caso omiso al requerimiento por escrito que le hace llegar el Consejo de maestros.

36. Edificio de la Bauhaus, Dessau, 1927 [Cat. 248]

37. Paul Klee, Dessau, 1927 [Cat. 249]

38. Paul Klee en la isla de Porquerolles, entre el 28.7. y el 6.8.1927 [Cat. 250]

39. Carta del Consejo de maestros de la Bauhaus de Dessau dirigida a Paul Klee con fecha 24.9.1927 (firmas de Kandinsky, Moholy-Nagy, Albers, Breuer, Meyer, Scheper, Stölzl, Schmidt, Bayer y Gropius) [Cat. 251]

40. Lily y Paul Klee sentados en un banco en el parque paisajístico de Wörlitz, 1927 [Cat. 252]

36

37

38

39

40

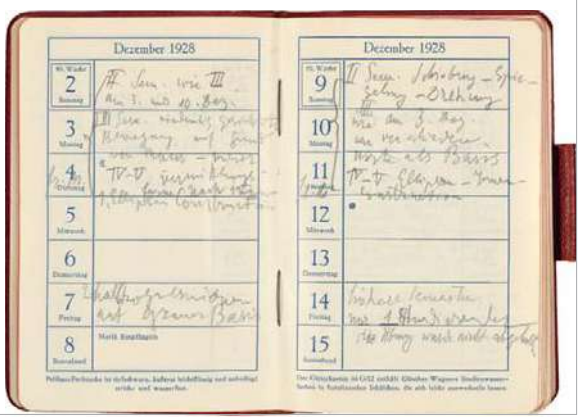
1928

En febrero presentan su renuncia Gropius, Moholy-Nagy y otros maestros. El arquitecto suizo Hannes Meyer, que un año antes se había hecho cargo de la dirección del Departamento de Arquitectura de la Bauhaus, se convierte en el nuevo director. Pondrá todo su empeño en promover un diseño científicamente fundado al servicio de la sociedad.

En el ensayo *exakte versuche im bereich der kunst* [experimentos exactos en el ámbito del arte] Klee manifiesta su actitud crítica frente a la orientación cada vez más técnica que está adoptando la Bauhaus. Además de las clases obligatorias dedicadas a la forma Klee ofrece varios cursos en la tejeduría, la clase de pintura libre y la clase vespertina de desnudo. La actividad docente se convierte en una carga cada vez más pesada. Así lo manifiesta en una carta dirigida al historiador del arte Will Grohmann:

> Qué difícil resulta siempre volver a empezar aquí, en Dessau, después de haber estado de viaje en vacaciones. Uno ya no sabe para qué debe dar clase y la pintura también parece resistirse. Al final la obligación de dar clase es más imperiosa y uno lo hace; pero con una obligación basta, así que no se pinta. No pintar supone también una especie de libertad (Carta de Klee a Will Grohmann, 15.9.1928).

41. Agenda de Paul Klee, 1928-29 [Cat. 253]



41

Fundación Juan March

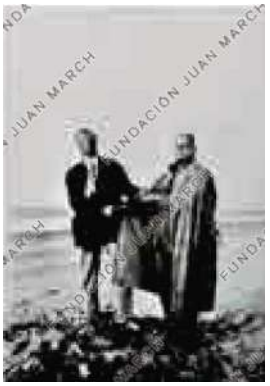
1929

Oskar Schlemmer abandona la Bauhaus. A Klee le cuesta cada vez más desempeñar su actividad docente y empieza a buscar otro empleo. Walter Kaesbach, director de la Academia Estatal de Bellas Artes de Dusseldorf, le ofrece hacerse cargo de una clase de pintura libre.

> Intento volver a pintar pero, desgraciadamente, tengo que constatar de nuevo un cierto apresuramiento al hacerlo porque no soy dueño de todo mi tiempo. La Bauhaus ya no me exaspera, pero se me exigen cosas que sólo son fructíferas en parte. Esto es y seguirá siendo bastante insatisfactorio. Nadie puede hacer nada para mejorar la situación salvo yo mismo, que no consigo reunir el valor suficiente para marcharme. Y de esta forma se priva a la producción de parte de unos años muy valiosos. No hay nada más disparatado ni antieconómico (Carta de Klee a su mujer Lily, 13.9.1929).

42

43



44

45

42. Paul Klee como “Bauhausbuddha”, 1928-29. Caricatura de Ernst Kállai. Colegas y alumnos denominaban a Klee, irónicamente, “Buda de la Bauhaus” por el carácter meditativo y espiritual de su obra [Cat. 254]

43. Paul Klee en su atelier, Burgkühnauerallee 7, Dessau, 1929 [Cat. 255]

44. Paul Klee y Wassily Kandinsky, Hendaya, agosto 1929 [Cat. 256]

45. Paul Klee con Wassily y Nina Kandinsky en Hendaya, agosto 1929 [Cat. 257]

1930

En agosto Hannes Meyer es despedido sin previo aviso por motivos políticos. Le sucederá en el puesto el arquitecto Ludwig Mies van der Rohe.

> El propio Mies es un poco hombre-león y parece no tener ninguna gana de enredarse en un enervante tira y afloja. Ojalá mantenga siempre la calma y no acabe quemándose también en esta empresa (Carta de Klee a su mujer Lily, 13.9.1930).

A principios del mes de mayo Klee acuerda con Hannes Meyer, de manera extraoficial, su abandono de la Bauhaus para el 1.4.1931. Pide a Mies van der Rohe que le exima de todas sus obligaciones salvo la clase de pintura libre. En verano recibe la confirmación de su nuevo puesto en Dusseldorf y en septiembre presenta su carta de despido oficial.

> Además tengo que informarte de que he dado el paso oficial, la anulación del contrato para el 1 de abril de 1931. Y también he pedido al nuevo director que me dispense de las sesiones manteniendo una única clase, la de pintura libre. Esto me proporciona un ínterin de desahogo y un anticipo de lo que será la actividad académica (Carta de Klee a su mujer Lily, 18.9.1930).

46

46. Carta de la Academia Estatal de Bellas Artes de Dusseldorf (Walter Kaesbach) dirigida a Paul Klee, julio 1930 [Cat. 258]

Fundación Juan March

47. Carta (borrador) de Paul Klee al alcalde de Dessau (Hesse), 4.7.1930 [Cat. 259]

48. Paul Klee y Wassily Kandinsky, Burgkühnauerallee 6-7, Dessau, 1930. Foto: Nina Kandinsky. Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

47

48

1931

El 1 de abril finaliza la relación laboral de Klee con la Bauhaus. Como despedida, en diciembre el tercer número de la revista *bauhaus* estará dedicado a Paul Klee.
En octubre empieza a dar clase en la Academia Estatal de Bellas Artes de Dusseldorf. Mientras no se soluciona la cuestión de la vivienda viaja cada dos semanas de Dessau a Dusseldorf. En la primavera de 1933 alquilará una vivienda unifamiliar con jardín situada en las afueras.

49. Paul Klee dibujando, Dessau, 1931. Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

49

Después de la Bauhaus

1932 1940

Los nacionalsocialistas cierran la Bauhaus de Dessau. Ludwig Mies van de Rohe la seguirá dirigiendo en Berlín como institución privada hasta el verano de 1933. En abril de 1933, tras la toma del poder por los nacionalsocialistas, Klee es despedido de su puesto docente en Dusseldorf.
A finales de año emigra con su mujer Lily a Berna. En 1935 empiezan a hacerse notar los primeros síntomas de una grave enfermedad (esclerodermia) que durante el año siguiente prácticamente paralizará por completo su actividad artística. En 1937 los nacionalsocialistas difaman el arte de Klee calificándolo de "degenerado" y se incautan de 102 obras suyas presentes en museos alemanes. Quince de ellas se muestran en la exposición *Arte degenerado*. A pesar de su mala salud, la productividad artística de Klee alcanza un punto culminante en 1939 con 1253 obras.
Paul Klee muere el 29 de junio de 1940 en la localidad suiza de Muralto, junto a Locarno, en el cantón del Tesino.

50. Paul y Lily Klee, Stresemannallee, Dessau, abril 1933. Foto: Franz (Boby) Aichinger. Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

51. Paul y Lily Klee con el gato Bimbo I, Kistlerweg 6, Berna, 1935. Foto: Fee Meisel. Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

52. Paul Klee con Will Grohmann en el atelier, Kistlerweg 6, Berna, abril (Pascua) 1938 [Cat. 260]

53. Paul Klee en su atelier, Kistlerweg 6, Berna, verano 1939 [Cat. 261]

50

51

52

53

Fundación Juan March

Catálogo de obras en exposición

[Cat. 1]
Ohne Titel (Baumgruppe, Burghausen)
[Sin título (Grupo de árboles, Burghausen], c 1899
Óleo sobre cartón
34,3 x 48,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 176

[Cat. 2]
Paul Klee
Ohne Titel (Blumen) [Sin título (Flores)], c 1903
Óleo sobre lienzo adherido a cartón; marco original
36,5 x 31 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 177

[Cat. 3]
Paul Klee
Schosshaldenholz (Studie)
[Schosshaldenholz (Estudio)], 1913, 198
Tinta, pincel, lápiz de grafito y acuarela sobre papel adherido a cartón
21,8 x 29,2 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 149

[Cat. 4]
Paul Klee
mit dem roten X [Con la X roja], 1914, 136
Acuarela sobre papel adherido a cartón
15,9 x 10,8 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York, Legado Katherine S. Dreier. Inv. 162.1953
p. 129

[Cat. 5]
Paul Klee
Ohne Titel [Sin título], 1914, 193 (número repetido)
Óleo y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
33,3 x 20,3 cm
Colección particular
p. 150

[Cat. 6]
Paul Klee
abstract, farbige Kreise durch Farbbänder verbunden
[Abstracto, círculos de color unidos por bandas de color], 1914, 218
Acuarela sobre papel adherido a cartón
11,7 x 17,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 151

[Cat. 7]
Paul Klee
<vertrauter Raum> [<Espacio familiar>], 1915, 56
Acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
20,3 x 26,2 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 152

[Cat. 8]
Paul Klee
Pflanzenliebe [Amor de plantas], 1915, 76
Tinta sobre papel adherido a cartón
19,6 x 10,1/10,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee
p. 178

[Cat. 9]
Paul Klee
Die Blüte [La flor], 1915, 83
Tinta sobre papel adherido a cartón
9,9 x 8,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 178

[Cat. 10]
Paul Klee
<Die Blume als Liebesrequisit>
[<La flor como requisito de amor>], 1915, 89
Tinta sobre papel adherido a cartón
12,3 x 24,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 179

[Cat. 11]
Paul Klee
Drei Blüten [Tres flores], 1915, 235
Tinta sobre papel adherido a cartón
12,5/13,3 x 18,2/21,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 179

[Cat. 12]
Paul Klee
Pelargonium [Pelargonium], 1916, 34
Tinta sobre papel adherido a cartón
21,3 x 14 cm
Colección particular
p. 183

[Cat. 13]
Paul Klee
mit dem Regenbogen [Con el arco iris], 1917, 56
Acuarela sobre papel imprimado adherido a cartón
17,4 x 20,8 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 153

[Cat. 14]
Paul Klee
27523 R Stengelgliederung
[27523 R Estructuración de tallos], 1917, 58
Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
14,8 x 17,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 180

[Cat. 15]
Paul Klee
Schöpfungsplan 23436 G (Blüten)
[Plan de creación 23436 G (Flores)], 1917, 59
Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
14,6 x 17,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 181

[Cat. 16]
Paul Klee
Embryonale Abstraktions Elemente
[Elementos de abstracción embrionarios], 1917, 119
Tinta sobre papel adherido a cartón
19,5 x 14,4 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 182

[Cat. 17]
Paul Klee
(rotierende Sonne) [(Sol en rotación)], 1919, 57
Tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón
22,2 x 14,6 cm
Colección particular
p. 207

[Cat. 18]
Paul Klee
Städtebau mit grünem Kirchturm
[Construcción urbana con torre de iglesia verde], 1919, 191
Acuarela, gouache y tinta sobre papel adherido a cartón
30,3 x 13 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 130

[Cat. 19]
Paul Klee
mit der sinkenden Sonne
[Con el sol poniente], 1919, 247
Acuarela sobre papel imprimado adherido a cartón
19,6/20 x 26,2 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 208

[Cat. 20]
Paul Klee
abstracte Zeichnung (pflanzlich)
[Dibujo abstracto (vegetal)], 1920, 97
Tinta sobre papel adherido a cartón
19 x 30,4 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 184

[Cat. 21]
Paul Klee
Park am See (ohne Häuser) [Parque junto al lago (sin casas)], 1920, 102
Acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
15 x 22,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee
p. 168

[Cat. 22]
Paul Klee
Fesselung [Encadenamiento], 1920, 168
Dibujo por transferencia de papel con óleo y acuarela sobre papel adherido a cartón
31,3 x 24,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 232

[Cat. 23]
Paul Klee
Tropische Blüte [Flor tropical], 1920, 203

Fundación Juan March

Óleo y lápiz de grafito sobre papel imprimado adherido a cartón
26 x 28,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
pp. 172, 189

[Cat. 24]
Paul Klee
Fesselung [Encadenamiento], 1920, 207
Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
27,9 x 22 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 233

[Cat. 25]
Paul Klee
Transparent-perspectivisch [Transparente-perspectivamente], 1921, 55
Acuarela y tinta sobre papel adherido a cartón
23,4 x 25,9 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 209

[Cat. 26]
Paul Klee
Goldfisch-Weib [Pez dorado-mujer], 1921, 93
Acuarela sobre papel adherido a cartón
38,5 x 55,1 cm
Philadelphia Museum of Art, Colección Louise and Walter Arensberg, 1950. Inv. 1950-134-110
p. 154

[Cat. 27]
Paul Klee
Aquarium [Acuario], 1921, 99
Acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
24,2 x 31,7 cm
Colección particular
p. 155

[Cat. 28]
Paul Klee
Pflanzenwachstum [Crecimiento de las plantas], 1921, 193
Óleo sobre cartón imprimado; marco original
54 x 40 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, París, Legado Nina Kandinsky, 1981. Inv. AM 81-65-879
p. 185

[Cat. 29]
Paul Klee
Rosenwind [Viento de la rosa], 1922, 39
Óleo sobre papel imprimado adherido a cartón
38,2 x 41,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee
p. 210

[Cat. 30]
Paul Klee
Scheidung Abends [Separación vespertina], 1922, 79
Acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
33,5 x 23,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee
p. 156

[Cat. 31]
Paul Klee
Blumen im Wind [Flores al viento], 1922, 106
Tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón
16,8 x 13,6 cm
The Museum of Modern Art, Nueva York, Legado Katherine S. Dreier. Inv. 164.1953
p. 186

[Cat. 32]
Paul Klee
Alter Dampfer [Viejo barco de vapor], 1922, 148
Dibujo por transferencia de papel con óleo y acuarela sobre papel adherido a cartón
15,8 x 16,8 cm
National Gallery of Art, Washington, Colección Rosenwald, 1943. Inv. 1943.3.9039
p. 231

[Cat. 33]
Paul Klee
Schwankendes Gleichgewicht [Equilibrio inestable], 1922, 159
Acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
31,4 x 15,7/15,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
pp. 204, 211

[Cat. 34]
Paul Klee
Feuerwind [Viento de fuego], 1923, 43
Dibujo por transferencia de papel con óleo, acuarela y óleo sobre papel imprimado adherido a cartón
43,2 x 30,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 213

[Cat. 35]
Paul Klee
buntes Beet [Lecho colorido], 1923, 109
Óleo sobre cartón
33,7 x 25,8 cm
Kunsthaus Zürich, Donación de la Colección Erna y Curt Burgauer. Inv. 1987/14
p. 158

[Cat. 36]
Paul Klee
Dreiteiliges Grabmal [Tumba de tres partes], 1923, 112
Acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
34,5 x 46,1 cm
Philadelphia Museum of Art, Colección Louis E. Stern, 1963. Inv. 1963-181-35
p. 160

[Cat. 37]
Paul Klee
Seiltänzer [Equilibrista], 1923, 138
Litografía
43,2 x 26,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 215

[Cat. 38]
Paul Klee
Sternverbundene [Conectados con las estrellas], 1923, 159
Acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
32,4/32,8 x 48,3/48,7 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 161

[Cat. 39]
Paul Klee
Harmonie aus Vierecken mit rot gelb blau weiss und schwarz [Armonía de rectángulos con rojo,amarillo, azul, blanco y negro], 1923, 238
Óleo sobre cartón imprimado; marco original
69,7 x 50,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 159

[Cat. 40]
Paul Klee
Seiltänzer [Equilibrista], 1923, 215
Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
28,1 x 22 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 214

[Cat. 41]
Paul Klee
Nordsee bild [Imagen del Mar del Norte], 1923, 242
Acuarela sobre papel adherido a cartón
24,7 x 31,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 157

[Cat. 42]
Paul Klee
Aufstieg [Ascenso], 1923, 250
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel adherido a cartón
22,4 x 15 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 212

[Cat. 43]
Paul Klee
D. Garten zur roten Sonnen blume [El jardín para el girasol rojo], 1924, 12
Acuarela sobre papel adherido a cartón
31,8 x 41,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Paul Klee-Stiftung der Burgergemeinde Bern, Berna
p. 162

[Cat. 44]
Paul Klee
Kreuzblumenstilleben [Bodegón con crucíferas], 1925, 11
Óleo sobre lino adherido a cartón; marco original
26 x 27 cm
Colección particular, Suiza
p. 217

[Cat. 45]
Paul Klee
Lote [Plomadas], 1925, 233
Tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón
20,1 x 30,9 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 224

[Cat. 46]
Paul Klee
Ort in rot und Blau [Pueblo en rojo y azul], 1925, 240
Acuarela sobre papel imprimado adherido a cartón
42 x 38 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 163

[Cat. 47]
Paul Klee
Luft-Station [Base aérea], 1926, 26
Tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón
30,5 x 45,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 234

[Cat. 48]
Paul Klee
Windmühlenblüten [Flores de molino de viento], 1926, 120
Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón

Fundación Juan March

27,9 x 22,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee
p. 218

[Cat. 49]
Paul Klee
Dynamoradiolaren 3 [Dínamoradiolarios 3], 1926, 129
Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
27,7/27,9 x 22,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 218

[Cat. 50]
Paul Klee
bewegte Blüten [Flores en movimiento], 1926, 232
Tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón
17,4 x 19,3 cm
Franz Marc Museum, Kochel am See, en depósito de colección particular
p. 219

[Cat. 51]
Paul Klee
die grosse Kuppel [La gran cúpula], 1927, 43
Tinta sobre papel adherido a cartón
26,9 x 30,3/30,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 131

[Cat. 52]
Paul Klee
Vorort von Beride [Suburbio de Beride], 1927, 54
Tinta sobre papel adherido a cartón
29,6 x 31 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 132

[Cat. 53]
Paul Klee
(Regen) [(Lluvia)], 1927, 59
Tinta sobre papel adherido a cartón
30,2 x 46,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 133

[Cat. 54]
Paul Klee
Segelschiffe, leicht bewegt [Veleros en suave movimiento], 1927, 149
Tinta sobre papel adherido a cartón
30,5 x 46,3 cm
Colección particular, Suiza
p. 134

[Cat. 55]
Paul Klee
Schiffe nach dem Sturm [Barcos después de la tormenta], 1927, 211
Tiza sobre papel adherido a cartón
20,9 x 33,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee
p. 134

[Cat. 56]
Paul Klee
Härten in Bewegung [Rigideces en movimiento], 1927, 214
Tiza sobre papel adherido a cartón
20,9 x 33,1 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 135

[Cat. 57]
Paul Klee
Riff-Schiff [Arrecife-barco], 1927, 215
Tiza sobre papel adherido a cartón
21 x 33,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 135

[Cat. 58]
Paul Klee
Activität d. Seestadt [Actividad de la ciudad costera], 1927, 216
Tinta sobre papel adherido a cartón
30 x 46,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 136

[Cat. 59]
Paul Klee
Schichtungs-einbruch [Ruptura de la estratificación], 1927, 222
Lápiz de grafito, pincel y acuarela sobre papel adherido a cartón
31,3 x 46,8 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 137

[Cat. 60]
Paul Klee
Bedrohung und Flucht [Amenaza y huida], 1927, 252
Tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón
48 x 31 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 220

[Cat. 61]
Paul Klee
Zusammenhang und Früchte [Conexión y frutas], 1927, 276
Tinta sobre papel adherido a cartón
30,2/30,4 x 45,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 187

[Cat. 62]
Paul Klee
Temperamente [Temperamentos], 1927, 281
Tinta sobre papel adherido a cartón
30/30,4 x 45,2/45,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 187

[Cat. 63]
Paul Klee
Architektur aus Variationen [Arquitectura basada en variaciones], 1927, 307
Tinta sobre papel adherido a cartón
34,1/35 x 51,8/53 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 136

[Cat. 64]
Paul Klee
Kleine Gartenstadt-Häuser [Pequeñas casas en la ciudad jardín], 1928, 52
Acuarela sobre papel adherido a cartón
29,2 x 45,7 cm
Philadelphia Museum of Art, Colección Louise y Walter Arensberg, 1950.
Inv. 1950-134-119
p. 188

[Cat. 65]
Paul Klee
Marjamhausen, 1928, 54
Acuarela sobre papel adherido a cartón
36 x 20,5 cm
The Museum of Fine Arts, Houston, Donación de Miss Ima Hogg.
Inv. 39.111
p. 170

[Cat. 66]
Paul Klee
Kleinglieder in Lagen [Pequeñas estructuras en capas], 1928, 81
Acuarela sobre papel adherido a cartón
36 x 16,5/17 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 138

[Cat. 67]
Paul Klee
italienische Stadt [Ciudad italiana], 1928, 99
Tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón
33 x 23,4 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 235

[Cat. 68]
Paul Klee
werdende Landschaft [Paisaje en devenir], 1928, 148
Tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón
30,1 x 46,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 137

[Cat. 69]
Paul Klee
Oase Ksr. [Oasis Ksr.], 1929, 32
Acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
30,5 x 24,5 cm
Colección Antoni Tàpies Barba
pp. 126, 140

[Cat. 70]
Paul Klee
Kirche und Schloss [Iglesia y castillo], 1929, 37
Tinta sobre papel adherido a cartón
20,5 x 24 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 139

[Cat. 71]
Paul Klee
vier Fahnen [Cuatro banderas], 1929, 56
Tinta sobre papel adherido a cartón
31,6/31,2 x 24,2 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 139

[Cat. 72]
Paul Klee
physiognomische Genesis [Génesis fisionómica], 1929, 125
Acuarela, tinta y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
32 x 24,3/23,8 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 221

[Cat. 73]
Paul Klee
Sel [Sal], 1929, 128
Acuarela y tinta sobre papel adherido a cartón
23,5 x 22,5 cm
The Museum of Fine Arts, Houston, Donación de Miss Ima Hogg.
Inv. 39.110
p. 141

[Cat. 74]
Paul Klee
zurück zur Mutter [Regreso a la madre], 1929, 137
Tinta sobre papel adherido a cartón
33,2 x 45,2 cm
Colección particular, Barcelona
p. 236

[Cat. 75]
Paul Klee
Schwungkräfte [Fuerzas centrífugas], 1929, 267
Acuarela sobre papel adherido a cartón
24,5 x 23,5 cm

Fundación Juan March

Zentrum Paul Klee, Berna
pp. 146, 164

[Cat. 76]
Paul Klee
atmosphaerische Gruppe [Grupo atmosférico], 1929, 273
Acuarela y tinta sobre papel adherido a cartón
30 x 22,5 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 190

[Cat. 77]
Paul Klee
Gruppe unter Bäumen [Grupo bajo árboles], 1929, 298
Tinta sobre papel adherido a cartón
21 x 32,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee
p. 198

[Cat. 78]
Paul Klee
pflanzlich-seltsam [Rareza vegetal], 1929, 317
Acuarela sobre papel imprimado adherido a cartón
31 x 23 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 191

[Cat. 79]
Paul Klee
die Stelle der Zwillinge [El lugar de los mellizos], 1929, 321
Acuarela y tinta sobre papel adherido a cartón
27,5 x 30,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 192

[Cat. 80]
Paul Klee
Einsturz [Derrumbe], 1929, 326
Acuarela sobre papel adherido a cartón
29,5/30 x 44/44,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee
p. 142

[Cat. 81]
Paul Klee
Farbtafel (auf maiorem Grau) [Tabla cromática (en gris mayor)], 1930, 83
Pastel sobre papel adherido a cartón
37,7 x 30,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 166

[Cat. 82]
Paul Klee
Winkelverspannung in zwei Gruppen [Tensión angular en grupos de dos], 1930, 101
Acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
32,2 x 50,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee
p. 237

[Cat. 83]
Paul Klee
räumliche Studie I (rationale Verbindungen) [Estudio espacial I (uniones racionales)], 1930, 109
Lápiz de grafito y tiza sobre papel adherido a cartón
37,5/37,8 x 46,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 236

[Cat. 84]
Paul Klee
bange Einsicht [Mirada inquieta], 1930, 115
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel adherido a cartón
60/60,5 x 46,5/46,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 240

[Cat. 85]
Paul Klee
Berg und Luft synthetisch [Montaña y aire sintéticos], 1930, 136
Acuarela y tinta sobre papel adherido a cartón
23 x 28,5 cm
Colección particular
p. 165

[Cat. 86]
Paul Klee
Pÿramide [Pirámide], 1930, 138
Acuarela y tinta sobre papel adherido a cartón
31,2 x 23,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 167

[Cat. 87]
Paul Klee
dynamisierter Seestern [Estrella de mar dinámica], 1930, 157
Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
20,9 x 33 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 216

[Cat. 88]
Paul Klee
dynamisierte Seesterne [Estrellas de mar dinámicas], 1930, 158
Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
33 x 20,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee
p. 216

[Cat. 89]
Paul Klee
kleiner Ort mit Grün-flächen [Lugar pequeño con zonas verdes], 1930, 166
Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
17,9 x 21 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 238

[Cat. 90]
Paul Klee
Ohne Titel (Drillingsblüten und die Höhle) [Sin título (Flores trillizas y la cueva)], 1930, 183 (C3) parte2
Óleo sobre contrachapado
51 x 53 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee
p. 193

[Cat. 91]
Paul Klee
Kristallisation [Cristalización], 1930, 215
Tinta, acuarela y carboncillo sobre papel adherido a cartón
31,1 x 32,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 239

[Cat. 92]
Paul Klee
lenkbarer Grossvater [Abuelo dirigible], 1930, 252
Tinta sobre papel adherido a cartón
60,3/59,6 x 46,2/46,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
pp. 228, 240

[Cat. 93]
Paul Klee
Familienspaziergang (tempo 3°) [Paseo en familia (tempo 3°)], 1930, 264
Tinta sobre papel adherido a cartón
31 x 55,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 241

[Cat. 94]
Paul Klee
modell 7a in Positions= und Formatwechsel [Modelo 7a con cambio de posición y formato], 1931, 6
Tinta sobre papel adherido a cartón
61 x 37,2/38 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 242

[Cat. 95]
Paul Klee
modell 7a dreidimensional, mit Achsen= und Punktbindung [Modelo 7a tridimensional, con unión de ejes y puntos], 1931, 7
Tinta, lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
44,5/44,8 x 57,6/58,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 243

[Cat. 96]
Paul Klee
modell 7a in gleichzeitig dreifacher Bewegung [Modelo 7a en movimiento triple simultáneo], 1931, 51
Tinta sobre papel adherido a cartón
48,4 x 63,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 244

[Cat. 97]
Paul Klee
metamorphose "Gerade -> modell 7a" [Metamorfosis "línea recta -> modelo 7a"], 1931, 52
Tinta y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
37,2/38,1 x 63,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 244

[Cat. 98]
Paul Klee
Bewegung einer Figur (auf Grund von 1931 L 12) [Movimiento de una figura (a partir de 1931 L 12)], 1931, 53
Tinta, acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
37,7/38,2 x 63,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 245

[Cat. 99]
Paul Klee
dynamisch-polyphone Gruppe [Grupo dinámico-polifónico], 1931, 66
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel adherido a cartón
31,9/31,1 x 48 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 142

[Cat. 100]
Paul Klee
Feld-rhÿthmen [Ritmos de los campos], 1931, 158
Acuarela sobre papel adherido a cartón
27,4/28 x 49 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee
p. 143

Fundación Juan March

[Cat. 101]
Paul Klee
Modell 111 [Modelo 111], 1931, 191
Tinta sobre papel adherido a cartón
32,9 x 41,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 246

[Cat. 102]
Paul Klee
Modell 110 [Modelo 110], 1931, 192
Tinta sobre papel adherido a cartón
32,9 x 41,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 246

[Cat. 103]
Paul Klee
Modelle 110 und 111 (locker combiniert) [Modelos 110 y 111 (combinados libremente)], 1931, 193
Tinta sobre papel adherido a cartón
32,9 x 41,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 247

[Cat. 104]
Paul Klee
Modelle 110 und 111 (fest combiniert) [Modelos 110 y 111 (combinados rígidamente)], 1931, 194
Tinta sobre papel adherido a cartón
32,9 x 41,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 247

[Cat. 105]
Paul Klee
Modell 111 (umgeknickt) [Modelo 111 (invertido)], 1931, 195
Tinta y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
32,9 x 41,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 248

[Cat. 106]
Paul Klee
Modell 106 (erweitert) [Modelo 106 (ampliado)], 1931, 199
Tinta sobre papel
46,2 x 62,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 248

[Cat. 107]
Paul Klee
Spiegel Kanon (auf 4 Ebenen) [Canon de reflexión (en 4 planos)], 1931, 213
Tinta sobre papel adherido a cartón
31,4 x 47,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 249

[Cat. 108]
Paul Klee
Variation zum "Kreislauf durch 6 Ebenen" [Variación para "Circuito a través de 6 planos"], 1931, 215
Tinta sobre papel adherido a cartón
31,4 x 48 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 249

[Cat. 109]
Paul Klee
Thema als Spiegellauf durch 6 Ebenen [Tema como movimiento reflejado a través de 6 planos], 1931, 216
Tinta sobre papel adherido a cartón
31,4 x 48 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 251

[Cat. 110]
Paul Klee
Spiegellauf eines Thema über 4 kubische Flächen (centralperspectivische Grundconstr.) [Movimiento reflejado de un tema sobre 4 planos cúbicos (construcción básica de perspectiva central)], 1931, 220
Tinta sobre papel adherido a cartón
47,9 x 31,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 250

[Cat. 111]
Paul Klee
Spiegellauf einer gebrochenen Geraden durch 4 Ebenen [Movimiento reflejado de una recta quebrada a través de 4 planos], 1931, 224
Tinta sobre papel adherido a cartón
48,3 x 30,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 250

[Cat. 112]
Paul Klee
Variante zu V 4. (durch beifügen einer räumlich-centralen Vertikalen.) [Variación de 1931, 224 (mediante adición de una vertical espacial-central)], 1931, 225
Tinta sobre papel adherido a cartón
47,8 x 27,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 250

[Cat. 113]
Paul Klee
Küsten fort (metamorphotische Variante zu V. 4.) [Fuerte costero (variación metamórfica de 1931, 224)], 1931, 226
Tinta sobre papel adherido a cartón
36,4 x 47,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 251

[Cat. 114]
Paul Klee
üppiges Land [Tierra exuberante], 1931, 269
Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
20,9 x 33 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee
p. 143

[Cat. 115]
Paul Klee
Gift [Veneno], 1932, 13
Acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
61,3 x 48,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 169

[Cat. 116]
Paul Klee
durch ein Fenster [A través de una ventana], 1932, 184
Óleo sobre gasa adherida a cartón
30 x 51,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee
p. 145

[Cat. 117]
Paul Klee
was alles wächst! [¡Qué cosas crecen!], 1932, 233
Acuarela sobre papel adherido a cartón
47,9 x 31,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 196

[Cat. 118]
Paul Klee
Spiralschraubenblüten II [Flores en forma de hélice II], 1932, 238
Acuarela y lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
37,4 x 48,3 cm
Sprengel Museum Hannover, en préstamo de la Stiftung Sammlung Bernhard Sprengel und Freunde.
Inv. D 115
p. 197

[Cat. 119]
Paul Klee
Häuser in Gärten [Casas en jardines], 1932, 256
Lápiz indeleble, tiza y lápiz de grafito sobre papel imprimado adherido a cartón
21 x 32,9 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 144

[Cat. 120]
Paul Klee
Der Schritt [El paso], 1932, 319
Óleo y lápiz de grafito sobre arpillera
71 x 55,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee
p. 253

[Cat. 121]
Paul Klee
impondérable [Imponderable], 1933, 36
Tinta sobre papel adherido a cartón
47,1 x 62,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 222

[Cat. 122]
Paul Klee
Grenze einer Wanderung [Límite de un viaje], 1933, 248
Acuarela sobre papel imprimado adherido a cartón
21 x 33 cm
Colección Clara Tàpies Barba
p. 200

[Cat. 123]
Paul Klee
bald marschieren mehr [Pronto marcharán más], 1934, 153
Lápiz de grafito y tiza sobre papel adherido a cartón
31,8 x 48,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 252

[Cat. 124]
Paul Klee
Leier im werden [Lira en devenir], 1935, 16
Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
27,8 x 17,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 194

[Cat. 125]
Paul Klee
labiler Wegweiser [Señal inestable], 1937, 45
Acuarela sobre papel adherido a cartón
43,8 x 20,9/19,8 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 223

[Cat. 126]
Paul Klee
junger Baum [Árbol joven], 1937, 51
Tiza sobre papel adherido a cartón
22,8 x 34,5 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 199

Fundación Juan March

[Cat. 127]
Paul Klee
Stromfahrt [Viaje río abajo], 1937, 144
Acuarela sobre cartón
18 x 32 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 225

[Cat. 128]
Paul Klee
Stilleben in Braun [Bodegón en marrón], 1937, 174
Pastel graso sobre papel (frotagge), adherido sobre (soporte secundario de) papel. 29,4 x 20,8 cm
The Museum of Fine Arts Houston, Donación de Mr. and Mrs. Pierre Schlumberger. Inv. 63.15
p. 201

[Cat. 129]
Paul Klee
Halme [Espigas], 1938, 6
Pasta coloreada sobre papel adherido a cartón
50 x 35 cm
Fondation Beyeler, Riehen, Basilea
p. 202

[Cat. 130]
Paul Klee
Studienblatt mit bewegten Figuren [Hoja con estudios de figuras en movimiento], 1938, 176
Tinta sobre papel adherido a cartón
27 x 21,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 226

[Cat. 131]
Paul Klee
Stilleben mit Trieben [Bodegón con retoños], 1938, 265
Acuarela sobre papel adherido a cartón
27 x 21,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 203

[Cat. 132]
Paul Klee
Bewachsung [Crecimiento vegetal], 1938, 266
Acuarela sobre papel adherido a cartón
27 x 21,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 203

[Cat. 133]
Paul Klee
das Zwischen-Ei [El huevo intermedio], 1938, 364
Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
29,9 x 20,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 195

[Cat. 134]
Paul Klee
wichtig [Importante], 1938, 460
Tinta sobre papel adherido a cartón
20,8 x 29,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 198

[Cat. 135]
Paul Klee
Zwiegespräch Baum-Mensch [Diálogo entre árbol y hombre], 1939, 403
Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
20,9 x 29,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee
p. 175

[Cat. 136]
Paul Klee
Last [Carga], 1939, 837
Lápiz de grafito sobre papel adherido a cartón
29,5 x 21 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 227

[Cat. 137]
Paul Klee
Kirchen [Iglesias], 1940, 234
Pasta coloreada sobre papel adherido a cartón
31,4 x 52,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 171

Notas de clase

[Cat. 138]
Paul Klee
Beiträge zur bildnerischen Formlehre, BF
Aportaciones a una teoría de la forma pictórica [Notas de clase]
Cuaderno manuscrito
21 x 17,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
pp. 44, 47

[Cat. 139]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre: Anhang, BG A/1
[Teoría de la configuración pictórica: índice]
Tinta sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 48

[Cat. 140]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.1 Gestaltungslehre als Begriff, BG I.1/17
[Teoría de la configuración pictórica: I.1 Teoría de la configuración como concepto]
Tinta y lápiz de color sobre papel (cuaderno, pp. 28 y 29)
21 x 33,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 51

[Cat. 141]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.2 Principielle Ordnung, BG I.2/2
[Teoría de la configuración pictórica: I.2 Orden primordial]
Tinta y lápiz de color sobre papel (hoja plegada, p. 1)
22,7 x 14,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 142]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.2 Principielle Ordnung, BG I.2/7
[Teoría de la configuración pictórica: I.2 Orden primordial]
Tinta, lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (hoja plegada, p. 2)
22 x 14,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 53

[Cat. 143]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.2 Principielle Ordnung, BG I.2/10
[Teoría de la configuración pictórica: I.2 Orden primordial]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (hoja plegada, p. 1)
22 x 14,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 144]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.2 Principielle Ordnung, BG I.2/14
[Teoría de la configuración pictórica: I.2 Orden primordial]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (hoja plegada, p. 1)
22 x 14,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 54

[Cat. 145]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.2 Principielle Ordnung, BG I.2/78
[Teoría de la configuración pictórica: I.2 Orden primordial]
Tinta, lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (hoja plegada, p. 4)
23 x 15,3/15,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 146]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.2 Principielle Ordnung, BG I.2/79
[Teoría de la configuración pictórica: I.2 Orden primordial]
Tinta y lápiz de color sobre papel (hoja plegada, p. 1)
21,7 x 15,8/15,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 147]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.2 Principielle Ordnung, BG I.2/125
[Teoría de la configuración pictórica: I.2 Orden primordial]
Tinta y lápiz de color sobre papel (hoja plegada, p. 1)
22 x 14 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 148]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.2 Principielle Ordnung, BG I.2/145
[Teoría de la configuración pictórica: I.2 Orden primordial]
Tinta, lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel (hoja plegada, p. 2)
20,7 x 16,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 149]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.2 Principielle Ordnung, BG I.2/146
[Teoría de la configuración pictórica: I.2 Orden primordial]
Tinta, lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel (hoja plegada, p. 3)
20,7 x 16,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 150]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.2 Principielle Ordnung, BG I.2/156
[Teoría de la configuración pictórica: I.2 Orden primordial]
Tinta, lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel
27,5 x 20,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 55

[Cat. 151]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.2 Principielle Ordnung, BG I.2/157
[Teoría de la configuración pictórica: I.2 Orden primordial]
Tinta, acuarela y lápiz de grafito sobre papel (anverso)
21,8 x 27,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 40

Fundación Juan March

[Cat. 152]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.3 Specielle Ordnung, BG I.3/5
[Teoría de la configuración pictórica:
I.3 Orden especial]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (anverso)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 153]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.3 Specielle Ordnung, BG I.3/94
[Teoría de la configuración pictórica:
I.3 Orden especial]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (hoja plegada, p. 3)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 61

[Cat. 154]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.3 Specielle Ordnung, BG I.3/98
[Teoría de la configuración pictórica:
I.3 Orden especial]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel
21 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 155]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.4 Gliederung, BG I.4/10
[Teoría de la configuración pictórica:
I.4 Estructuración]
Lápiz de grafito sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 156]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.4 Gliederung, BG I.4/25
[Teoría de la configuración pictórica:
I.4 Estructuración]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel (hoja plegada, pp. 2 y 3)
33 x 42 cm
Zentrum Paul Klee, Bernap.
p. 64

[Cat. 157]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.4 Gliederung, BG I.4/44
[Teoría de la configuración pictórica:
I.4 Estructuración]
Lápiz de color sobre papel
(hoja plegada, p. 3)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 158]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.4 Gliederung, BG I.4/127
[Teoría de la configuración pictórica:
I.4 Estructuración]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel
27,6 x 21,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 159]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.4 Gliederung, BG I.4/132
[Teoría de la configuración pictórica:
I.4 Estructuración]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 160]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
I.4 Gliederung, BG I.4/148
[Teoría de la configuración pictórica:
I.4 Estructuración]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 161]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.5 Wege zur Form, BG II.5/64
[Teoría de la configuración pictórica:
II.5 Caminos hacia la forma]
Tinta, lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (anverso)
30 x 22,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 162]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.5 Wege zur Form, BG II.5/66
[Teoría de la configuración pictórica:
II.5 Caminos hacia la forma]
Tinta y lápiz de color sobre papel (anverso)
30,2 x 22,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 71

[Cat. 163]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.5 Wege zur Form, BG II.5/68
[Teoría de la configuración pictórica:
II.5 Caminos hacia la forma]
Tinta y lápiz de color sobre papel (anverso)
30 x 23,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 164]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.6 Elementarform, BG II.6/38
[Teoría de la configuración pictórica:
II.6 Forma elemental]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 165]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.6 Elementarform, BG II.6/240
[Teoría de la configuración pictórica:
II.6 Forma elemental]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 166]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.6 Elementarform, BG II.6/267
[Teoría de la configuración pictórica:
II.6 Forma elemental]
Lápiz de color, tinta y lápiz de grafito sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 167]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.7 Form im Format, BG II.7/3
[Teoría de la configuración pictórica:
II.7 Forma en el formato]
Lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 76

[Cat. 168]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.8 Formvermittlung, BG II.8/8
[Teoría de la configuración pictórica:
II.8 Mediación formal]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 79

[Cat. 169]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.8 Formvermittlung, BG II.8/21
[Teoría de la configuración pictórica:
II.8 Mediación formal]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 170]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.8 Formvermittlung, BG II.8/29
[Teoría de la configuración pictórica:
II.8 Mediación formal]
Lápiz de color sobre papel (hoja plegada, p. 1)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 171]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.9 Formgebilde, BG II.9/45
[Teoría de la configuración pictórica:
II.9 Constructo formal]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 172]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.10 Zusammengesetzte Form,
BG II.10/38
[Teoría de la configuración pictórica:
II.10 Forma compuesta]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 173]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.10 Zusammengesetzte Form,
BG II.10/58
[Teoría de la configuración pictórica:
II.10 Forma compuesta]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (anverso)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 86

[Cat. 174]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.10 Zusammengesetzte Form,
BG II.10/64
[Teoría de la configuración pictórica:
II.10 Forma compuesta]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 175]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.11 Abweichung auf Grund der Norm, BG II.11/17
[Teoría de la configuración pictórica:
II.11 Divergencia a partir de la norma]

Fundación Juan March

Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 89

[Cat. 176]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.11 Abweichung auf Grund der Norm, BG II.11/26
[Teoría de la configuración pictórica: II.11 Divergencia a partir de la norma]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 88

[Cat. 177]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.11 Abweichung auf Grund der Norm, BG II.11/30
[Teoría de la configuración pictórica: II.11 Divergencia a partir de la norma]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel (hoja plegada, p. 4)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 89

[Cat. 178]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.13 Irreguläres Formgebilde, BG II.13/8
[Teoría de la configuración pictórica: II.13 Constructo formal irregular]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel (anverso)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 179]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.13 Irreguläres Formgebilde, BG II.13/27
[Teoría de la configuración pictórica: II.13 Constructo formal irregular]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 93

[Cat. 180]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.13 Irreguläres Formgebilde, BG II.13/34
[Teoría de la configuración pictórica: II.13 Constructo formal irregular]
Lápiz de color sobre papel (hoja plegada, p. 1)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 181]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.14 Mehreinige Centren, BG II.14/93
[Teoría de la configuración pictórica: II.14 Centros pluriúnicos]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 96

[Cat. 182]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.14 Mehreinige Centren, BG II.14/96
[Teoría de la configuración pictórica: II.14 Centros pluriúnicos]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 183]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.15 Freie Irregularität, BG II.15/58
[Teoría de la configuración pictórica: II.15 Irregularidad libre]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel (hoja plegada, p. 2)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 98

[Cat. 184]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.15 Freie Irregularität, BG II.15/59
[Teoría de la configuración pictórica: II.15 Irregularidad libre]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel (hoja plegada, p. 3)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 185]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.15 Freie Irregularität, BG II.15/84
[Teoría de la configuración pictórica: II.15 Irregularidad libre]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel
21 x 33 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 99

[Cat. 186]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.15 Freie Irregularität, BG II.15/127
[Teoría de la configuración pictórica: II.15 Irregularidad libre]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (reverso)
21 x 33 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 187]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.16 Kegelschnitte, BG II.16/75
[Teoría de la configuración pictórica: II.16 Secciones cónicas]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 188]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.16 Kegelschnitte, BG II.16/187
[Teoría de la configuración pictórica: II.16 Secciones cónicas]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 189]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.16 Kegelschnitte, BG II.16/244
[Teoría de la configuración pictórica: II.16 Secciones cónicas]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 103

[Cat. 190]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.16 Kegelschnitte, BG II.16/348
[Teoría de la configuración pictórica: II.16 Secciones cónicas]
Lápiz de grafito sobre cartón (anverso)
18,9 cm (diámetro)
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 191]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.16 Kegelschnitte, BG II.16/350
Teoría de la configuración pictórica: II.16 Secciones cónicas
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
21 x 33 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 192]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.16 Kegelschnitte, BG II.16/410
[Teoría de la configuración pictórica: II.16 Secciones cónicas]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
21 x 33 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 193]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.17 Wandernde Centren, BG II.17/36
[Teoría de la configuración pictórica: II.17 Centros que se desplazan]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel (anverso)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 105

[Cat. 194]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.18 Pathologie, BG II.18/3
[Teoría de la configuración pictórica: II.18 Patología]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (reverso)
21 x 33 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 195]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.18 Pathologie, BG II.18/5
[Teoría de la configuración pictórica: II.18 Patología]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 106

[Cat. 196]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.19 Progressionen, BG II.19/11
[Teoría de la configuración pictórica: II.19 Progresiones]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 108

[Cat. 197]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.19 Progressionen, BG II.19/52
[Teoría de la configuración pictórica: II.19 Progresiones]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel (anverso)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Fundación Juan March

[Cat. 198]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.19 Progressionen, BG II.19/83
[Teoría de la configuración pictórica: II.19 Progresiones]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 199]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.19 Progressionen, BG II.19/91
[Teoría de la configuración pictórica: II.19 Progresiones]
Lápiz de color y lápiz de grafito sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 200]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.21 Mechanik, BG II.21/12
[Teoría de la configuración pictórica: II.21 Mecánica]
Tinta, lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (hoja plegada, p. 4)
20,7 x 16,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 113

[Cat. 201]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.21 Mechanik, BG II.21/33
[Teoría de la configuración pictórica: II.21 Mecánica]
Tinta y lápiz de color sobre papel (hoja plegada, p. 2)
22 x 14 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 202]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.21 Mechanik, BG II.21/63
[Teoría de la configuración pictórica: II.21 Mecánica]
Tinta y lápiz de color sobre papel (hoja plegada, p. 4)
22,2 x 14,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 203]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.21 Mechanik, BG II.21/97
[Teoría de la configuración pictórica: II.21 Mecánica]
Tinta, lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (hoja plegada, p. 4)
22,2 x 14,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 115

[Cat. 204]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.21 Mechanik, BG II.21/104
[Teoría de la configuración pictórica: II.21 Mecánica]
Tinta sobre papel (hoja plegada, p. 1)
24,1 x 13,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 205]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
II.21 Mechanik, BG II.21/146
[Teoría de la configuración pictórica: II.21 Mecánica]
Lápiz de grafito sobre papel (hoja plegada, p. 4)
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 117

[Cat. 206]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
III.24 Stereometrische Gestaltung, BG III.24/122
[Teoría de la configuración pictórica: III.24 Configuración estereométrica]
Lápiz de color sobre papel
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 207]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
III.24 Stereometrische Gestaltung, BG III.24/527
[Teoría de la configuración pictórica: III.24 Configuración estereométrica]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (hoja plegada, pp. 2 y 3)
33 x 42 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 208]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre:
III.24 Stereometrische Gestaltung, BG III.24/537
[Teoría de la configuración pictórica: III.24 Configuración estereométrica]
Lápiz de grafito y lápiz de color sobre papel (sobre, pp. 2 y 3)
33 x 42 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Cuadernos de bocetos

[Cat. 209]
Paul Klee
Skizzenbuch I [Cuaderno de bocetos I], fol. 25 anverso
Rhododendron hirsutum Alpenrose, 1892 SB I 45
Lápiz de grafito y acuarela sobre papel
11,1 x 17,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 210]
Paul Klee
Skizzenbuch VIII [Cuaderno de bocetos VIII], fol. 2 anverso
Aus der Elfenau [Desde Elfenau], 1896/97 SB VIII 04
Lápiz de grafito sobre papel
12,2 x 20,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 211]
Paul Klee
Skizzenbuch IX [Cuaderno de bocetos IX], fol. 4 anverso, Wittikofen [sic], 1897/98 SB IX 06
Lápiz de grafito sobre papel
16,4 x 23,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Herbarios

[Cat. 212]
Paul Klee
Pflanze [Planta]
Hoja de herbario
Planta sobre papel imprimado, enmarcado en yeso coloreado
8 x 12 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

[Cat. 213]
Paul Klee
Herbarblatt [Hoja de herbario]
Plantas sobre papel imprimado
45,5 x 29 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 214]
Paul Klee
Herbarblatt [Hoja de herbario]
Plantas sobre papel imprimado
46,5 x 25 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 215]
Paul Klee
Herbarblatt [Hoja de herbario]
Plantas sobre papel imprimado
48,5 x 32,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 216]
Paul Klee
Herbarblatt [Hoja de herbario]
Plantas sobre papel imprimado
48,5 x 32,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

Cronología

[Cat. 217]
Paul Klee, Múnich, 1899 (antes de enero 1899)
Foto: L. Tiedemann, Múnich
Fotografía en blanco y negro
14,5 x 10 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 257

[Cat. 218]
Quinteto en el atelier de la Escuela de Pintura y Dibujo Heinrich Knirr de Múnich, 1900
Fotografía en blanco y negro
8,7 x 12,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 257

[Cat. 219]
Hans Wilhelm, Lily y Paul Klee, Obstbergweg 6, Berna, septiembre 1906
Fotografía en blanco y negro
9 x 12 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 257

[Cat. 220]
Paul Klee, Múnich 1911
Foto: Alexander Eliasberg
Fotografía en blanco y negro
11,3 x 8,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 257

[Cat. 221]
Tarjeta postal enviada por Paul Klee a Hans Klee (Kairuán, panorama), 15.4.1914
8,5 x 13 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 257

[Cat. 222]
Paul Klee con el grupo de suboficiales de la compañía "Landsturm" de Landshut, 1916
Fotografía en blanco y negro
9 x 13,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 257

[Cat. 223]
Walter Gropius. Manifiesto y programa de la Staatliches Bauhaus, abril 1919
Portada: *Catedral*, de Lyonel Feininger
Libro impreso sobre papel de grabado de color gris verdoso. Cubierta impresa

Fundación Juan March

(cincografía) a partir de entalladura original
31,9 x 19,6 cm (cerrado)
Colección José María Lafuente
p. 258

[Cat. 224]
Tarjeta postal, Staatliches Bauhaus, Weimar
9 x 14,1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
pp. 19, 258

[Cat. 225]
Telegrama de la Bauhaus de Weimar (Walter Gropius, Lyonel Feininger, Richard Engelmann, Gerhard Marcks, Georg Muche, Johannes Itten, Walther Klemm) dirigido a Paul Klee, 29.10. [1920]
19,4 x 25,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 258

[Cat. 226]
Carta de Johannes Itten a Paul Klee, 1.11.1920
Tinta china sobre papel (dos páginas)
28 x 21,4 cm
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 258

[Cat. 227]
Estatutos de la Staatliches Bauhaus Weimar, enero 1921
Libro impreso, sobrecubierta de cartulina naranja con grabado impreso
20,9 x 16,7 cm (cubierta);
20,6 x 16,2 (páginas interiores)
Bauhaus-Archiv, Berlín. Inv. 1856/1
p. 258

[Cat. 228]
Paul Klee con el gato Fripouille, Possenhofen. Delante, la inscripción al óleo "Allerseelen-Bild, 1921, 113" [Cuadro de Todos los Santos, 1921, 113], 1921
Foto: Felix Klee
Fotografía en blanco y negro
11,9 x 8,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 258

[Cat. 229]
Paul Klee
Laternenfest Bauhaus 1922 [Fiesta de los faroles de la Bauhaus 1922], 1922
Litografía coloreada con acuarela
8,9 x 14,4 cm.
Colección particular, Suiza, en depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna
p. 259

[Cat. 230]
Felix, Paul y Mathilde Klee, Am Horn 53, Weimar, 1922
Foto: Helene Mieth
Fotografía en blanco y negro
6 x 9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 259

[Cat. 231]
Paul Klee
Die erhabene Seite [El lado sublime], 1923, 47
Tarjeta postal para la Exposición de la Bauhaus, Weimar 1923
Litografía en color sobre cartón
14,3 x 7,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna
p. 259

[Cat. 232]
Paul Klee
Die heitere Seite [El lado divertido], 1923, 48
Tarjeta postal para la Exposición de la Bauhaus, Weimar 1923
Litografía en color sobre cartón
9,9 x 14,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de Livia Klee
p. 259

[Cat. 233]
Wassily Kandinsky
Tarjeta postal n° 3 para la Exposición de la Bauhaus, Weimar 1923
15 x 10,5 cm
Litografía en color (negro, azul y marrón rojizo) sobre cartón
Bauhaus-Archiv, Berlín. Inv. 922
p. 259

[Cat. 234]
László Moholy-Nagy
Tarjeta postal n° 7 para la Exposición de la Bauhaus, Weimar 1923
14,2 x 9,3 cm
Litografía en color (negro, azul, rojo y amarillo) sobre cartón
Bauhaus-Archiv, Berlín. Inv. 1156
p. 259

[Cat. 235]
Herbert Bayer (cubierta) y László Moholy-Nagy (diseño)
Walter Gropius et al., *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*. Weimar; Múnich: Bauhaus Verlag, s.a. [c 1923]
Libro. Impresión tipográfica, 226 pp.
24,5 x 25,6 cm
Colección José María Lafuente
p. 260

[Cat. 236]
Oskar Schlemmer
Weimar. Staatliches Bauhaus. Die erste Bauhaus-Ausstellung in Weimar [Weimar. Staatliches Bauhaus. Primera exposición de la Bauhaus en Weimar], julio-septiembre 1923. Stuttgart: Eberhard Sigel (impresor: Gustav Christmann)
Folleto de exposición. Impresión tipográfica y litografía
20,3 x 60 cm (abierto)
Colección José María Lafuente
p. 260

[Cat. 237]
Oskar Schlemmer
Weimar. Staatliches Bauhaus. Die erste Bauhaus-Ausstellung in Weimar [Weimar. Staatliches Bauhaus. Primera exposición de la Bauhaus en Weimar], julio-septiembre 1923. Stuttgart: Eberhard Sigel (impresor: Gustav Christmann)
Folleto de exposición. Impresión tipográfica y litografía
20,3 x 60 cm (abierto)
Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar
p. 260

[Cat. 238]
Paul Klee en su atelier, Bauhaus Weimar, 1923
Foto: Felix Klee [?]
Fotografía en blanco y negro
6,4 x 8,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
pp. 16, 260

[Cat. 239]
Horario del aprendizaje básico en el semestre de invierno 1923-24
Manuscrito. Tinta y rotulador sobre papel.
21 x 32,7 cm
Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar
p. 260

[Cat. 240]
Fiesta de la Bauhaus, Ilmschlösschen, cerca de Weimar, 29.11.1924
Foto: Louis Held
Fotografía en blanco y negro
20,6 x 29,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 260

[Cat. 241]
Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch* (Bauhausbücher, 2) [Bosquejos pedagógicos (Libros de la Bauhaus, 2)], Múnich: A. Langen, 1925
Cubierta y tipografía de László Moholy-Nagy
Libro impreso
25,5 x 18,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 260

[Cat. 242]
Paul Klee, am Horn 53, Weimar, 1.4.1925
Foto: Felix Klee
Fotografía en blanco y negro
8,8 x 6,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 261

[Cat. 243]
Atelier de Paul Klee, Bauhaus de Weimar, 1925
Foto: Paul Klee
Fotografía en blanco y negro
12,7 x 17,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
pp. 12, 261

[Cat. 244]
Plan de trabajo del aprendizaje básico, [c 1926]
Impresión en offset por las dos caras (anverso)
29,7 x 20,7 cm
Bauhaus-Archiv, Berlín.
Inv. 1995/26.29
p. 261

[Cat. 245]
Agenda de Paul Klee, 1926-1927
14 x 9,5 x 1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 261

[Cat. 246]
Vivienda de la familia Klee con Lily Klee [?], Burgkühnauerallee 6-7, Dessau, 1926
Foto: Felix Klee
Fotografía en blanco y negro
5,6 x 8,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 261

[Cat. 247]
Atelier de Paul Klee, Burgkühnauerallee 7, Dessau, verano-otoño 1926
Foto: Felix Klee
Fotografía en blanco y negro
6,1 x 8,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
pp. 34, 261

[Cat. 248]
Edificio de la Bauhaus, Dessau, 1927

Fundación Juan March

9,2 x 14 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
pp. 32, 262

[Cat. 249]
Paul Klee, Dessau, 1927
Foto: Hugo Erfurth, Dresde
Fotografía en blanco y negro
30,6 x 22,4 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 262

[Cat. 250]
Paul Klee en la isla de Porquerolles, entre el 28.7 y el 6.8.1927
Foto: Felix Klee
Fotografía en blanco y negro
8,4 x 5,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 262

[Cat. 251]
Carta del Consejo de maestros de la Bauhaus de Dessau dirigida a Paul Klee con fecha 24.9.1927 (firmas de Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Marcel Breuer, Hannes Meyer, Hinnerk Scheper, Georg Stölzl, Joost Schmidt, Herbert Bayer, Walter Gropius)
29,4 x 20,7 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 262

[Cat. 252]
Lily y Paul Klee sentados en un banco en el parque paisajístico de Wörlitz, 1927
Fotografía en blanco y negro
5,8 x 8,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 262

[Cat. 253]
Agenda de Paul Klee, 1928-1929
14 x 9,5 x 1 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 262

[Cat. 254]
Paul Klee como "Bauhausbuddha", 1928-1929. Caricatura de Ernst Kállai
Collage. Fotografía en blanco y negro (plata en gelatina) y dibujo (lápiz) sobre papel.
7 x 5 cm
Bauhaus-Archiv, Berlín.
Inv. 2004/25.19
p. 263

[Cat. 255]
Paul Klee en su atelier, Burgkühnauerallee 7, Dessau, 1929
Foto: Josef Albers
Fotografía en blanco y negro
20,7 x 25,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 263

[Cat. 256]
Paul Klee y Wassily Kandinsky, Hendaya, agosto 1929
Foto: Nina Kandinsky
Fotografía en blanco y negro
18,1 x 12, 9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 263

[Cat. 257]
Paul Klee con Wassily y Nina Kandinsky, Hendaya, agosto 1929
Foto: Lily Klee
Fotografía en blanco y negro
17,8 x 12,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 263

[Cat. 258]
Carta de la Academia Estatal de Bellas Artes de Dusseldorf (Walter Kaesbach) dirigida a Paul Klee, julio 1930
21 x 14,9 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 263

[Cat. 259]
Carta (borrador) de Paul Klee al alcalde de Dessau (Hesse), 4.7.1930
27,8 x 22 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 264

[Cat. 260]
Paul Klee con Will Grohmann en el atelier, Kistlerweg 6, Berna, abril (Pascua) 1938
Foto: Felix Klee
Fotografía en blanco y negro
12,4 x 7,9 cm
Archivo Bürgi del Zentrum Paul Klee
p. 264

[Cat. 261]
Paul Klee en su atelier, Kistlerweg 6, Berna, verano 1939
Foto: Felix Klee
Fotografía en blanco y negro
8,9 x 13,8 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee
p. 264

Paul Klee sobre arte

[Cat. 262]
Paul Klee, *Graphik*, 1918
Borrador de "Schöpferische Konfession" [Confesión creadora]
Cuaderno manuscrito
20,8 x 16,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

[Cat. 263]
Paul Klee, "Schöpferische Konfession" en *Schöpferische Konfession* (ed. Kasimir Edschmid). Berlín: E. Reiss, 1920, pp. 28-40 (Tribüne der Kunst und Zeit, XIII)
Libro impreso
18 x 13,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

[Cat. 264]
Paul Klee, "Wege des Naturstudiums", *Staatliches Bauhaus in Weimar* 1919-1923, Weimar; Múnich 1923, pp. 24-25
Catálogo de exposición
24,5 x 25,6 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

[Cat. 265]
Paul Klee
Bildnerische Gestaltungslehre: Anhang (Illustration zu "Wege des Naturstudiums"), BG A/30
[Teoría de la configuración pictórica: Índice (Ilustración de "Wege des Naturstudiums")], BG A/30
Tinta sobre papel sobre cartón
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 266]
Paul Klee, Conferencia pronunciada con ocasión de una exposición de pintura en el Kunstverein de Jena, 26 enero 1924
Cuaderno manuscrito
20,9 x 16,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna

[Cat. 267]
Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch* (Bauhausbücher, 2) [Bosquejos pedagógicos (Libros de la Bauhaus, 2)], Múnich: A. Langen, 2ª ed., 1925
Cubierta y tipografía de László Moholy-Nagy
Libro: huecograbado
23,6 x 18 cm
Colección José María Lafuente

[Cat. 268]
Paul Klee, "exacte versuche im bereich der kunst" [Experimentos exactos en el ámbito del arte], *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, año 2, nº 2-3 (1928), p. 17
Revista
29,8 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

Fuentes para su enseñanza

[Cat. 269]
Johann Wolfgang von Goethe, *Sämmtliche Werke in vierzig Bänden* [Obras completas en 40 volúmenes], vol. 35-36: *Götz von Berlichingen. Die Wette. Mahomet. Tancred. Theater und dramatische Poesie. Morphologie* [Götz von Berlichingen. La apuesta. Mahoma. Tancredo. Teatro y poesía dramática. Morfología].Stuttgart; Tubinga: J. G. Cotta'scher Verlag, 1840
Libro impreso
15,6 x 12 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

[Cat. 270]
Johann Wolfgang von Goethe, *Sämmtliche Werke in vierzig Bänden* [Obras completas en 40 volúmenes], vol. 37-38: *Zur Farbenlehre. Der Farbenlehre. Polemischer Teil* [Sobre la teoría de los colores. La teoría de los colores. Parte polémica]. Stuttgart; Tubinga: J. G. Cotta'scher Verlag, 1840
Libro impreso
15,6 x 12 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

[Cat. 271]
Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke* [Obras completas], vol. 10-12: *Zur Theorie der Kunst. Charakteristiken. Kritiken* (Prosaschriften) [Sobre la teoría del arte. Características. Críticas (Escritos en prosa)]. Leipzig; Viena: Bibliographisches Institut, s. a.
Libro impreso
17 x 12,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

[Cat. 272]
Friedrich Hebbel, *Tagebücher* [Diarios]. Berlín: B. Behr's Verlag, 1903, vol. 2: 1840-1844.

Fundación Juan March

Hamburgo-Copenhague-Hamburgo-París-Roma
Libro impreso
21,1 x 15,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

[Cat. 273]
Leonardo da Vinci, *Leonardo da Vinci - der Denker, Forscher und Poet. Nach den veröffentlichten Handschriften* [Leonardo da Vinci-el pensador, el investigador, el poeta. Según los manuscritos publicados] (ed. Marie Herzfeld). Jena: Diederichs, 1906
Libro impreso
22 x 16,2 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

[Cat. 274]
Joseph Klug, *Leitfaden zum Unterrichte in der elementaren Mathematik mit einer Sammlung von Aufgaben* [Guía para la enseñanza de las matemáticas elementales con una colección de ejercicios]. Múnich: Lindauer, 1918 (1ª ed. 1894)
Libro impreso
22 x 14,5 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

[Cat. 275]
Hugo Becker, *Geometrisches Zeichnen* [Dibujo geométrico]. (ed. rev. Jakob Vonderlinn). Berlín; Leipzig: Göschen, 1920
Libro impreso
16 x 11 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

[Cat. 276]
Felix Auerbach, *Lebendige Mathematik* [Matemática viva]. Breslau: F. Hirt, 1929
Libro impreso
21,5 x 15,3 cm
Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

Fundación Juan March

Bibliografía

Reunimos aquí una selección bibliográfica dividida en dos partes: una bibliografía general y una bibliografía en español.

La bibliografía general se centra principalmente en el tema que es objeto de este catálogo: la labor docente de Paul Klee y su relación con la Bauhaus. En un primer apartado (I) se recogen las fuentes documentales: A) Escritos de Paul Klee; B) Documentos relacionados con la Bauhaus; C) Cuadernos de apuntes de sus alumnos, inéditos en su mayor parte.

Teniendo en cuenta al público de habla española, en la primera sección presentamos todos los escritos de Paul Klee y también las numerosas reseñas de eventos culturales aparecidas en diversas publicaciones periódicas, señalando en negrita aquellos escritos directamente relacionados con su docencia en la Bauhaus.

En el segundo apartado (II) se presenta —en dos secciones: A) Libros, B) Artículos— una selección de los trabajos críticos más relevantes en relación con el tema que nos ocupa.

El tercer apartado, dedicado a los catálogos de exposiciones, recoge únicamente los catálogos de exposiciones centradas en la labor pedagógica de Paul Klee en la Bauhaus. Para una visión global de la obra del artista, remitimos al *Catalogue raisonné Paul Klee* (Paul Klee Stiftung, Berna). Berna: Benteli, 1998-2004. 9 vols.

Las publicaciones del artista traducidas al español, la bibliografía crítica más relevante sobre Paul Klee publicada en nuestra lengua y los catálogos de exposiciones dedicadas a Klee y celebradas en ámbito hispano se recogen en el apartado *Paul Klee en español*, pp. 282-284.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

I. Fuentes

A. Textos de Paul Klee

"Karl Jahn als Lehrer", *Der Bund* (Abendblatt), nº 73 (13 febrero 1912), p. 3.

"Schöpferische Konfession", en Kasimir Edschmid (ed.), *Schöpferische Konfession*. Berlín: E. Reiss, 1920, pp. 28-40. (Tribüne der Kunst und Zeit, 13).

"Eine biographische Skizze nach eigenen Angaben des Künstlers", *Der Ararat*, nº especial 2 (mayo-junio 1920): "Paul Klee, Katalog der 60. Ausstellung der Galerie Neue Kunst Hans Goltz", pp. 1-3.

"Die Farbe als Wissenschaft", *Das Werk. Mitteilungen des Deutschen Wekbundes*, número especial dedicado al color (octubre 1920), p. 8.

"Über den Wert der Kritik (Eine Rundfrage an die Künstler)", *Der Ararat*, año 2, nº 4 (1921), p. 130.

"Wege des Naturstudiums", en *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923* (ed. Staatliches Bauhaus Weimar, Karl Nierendorf). Weimar; Múnich: Bauhaus, 1923, pp. 24 ss.

"Über die moderne Kunst", Vortrag im Kunstverein Jena, 1924. Berna: Benteli, 1945; ed. facsímil en *Paul Klee in Jena 1924* (ed. Thomas Kain, Mona Meister y Franz-Joachim Verspohl) [cat. expo., Stadtmuseum Göhre, Jena, 14 marzo-25 abril]. Jena: Kunsthistorisches Seminar, 1999, pp. 11-46.

Pädagogisches Skizzenbuch. Múnich: A. Langen, 1925. (Bauhausbücher, 2), reimpr. facs.: (ed. Hans M. Wingler). Maguncia; Berlín: Kupferberg, 1965.

"Urteile bildender Künstler: Paul Klee", en *Palucca. Tanz, Prospekt III*. Dresde, 1925-26, p. 4.

"Kandinsky", en *Kandinsky. Jubiläums-Ausstellung zum 60. Geburtstag* [cat. expo.]. Dresde: Galerie Arnold, 1926, pp. 6, 8, reproducido parcialmente en *bauhaus*, año 1, nº 1 (1926), p. 4.

"Beitrag zum 60. Geburtstage W. Kandinskys", en *Kandinsky. Jubiläums-Ausstellung zum 60. Geburtstage* [cat. expo]. Berlín: Galerie Neumann & Nierendorf, [1926], pp. 6-8.

"Verschiedene Künstlerurteile. Paul Klee", en *Palucca. Bilder, Besprechungen und Auszüge aus Kritiken von Solo- und Gruppen-Tanzaufführungen 1926-27, Prospekt IV*. Dresde, 1926, p. 25.

"Emil Nolde", en *Festschrift für Emil Nolde anlässlich seines 60. Geburtstages*. Dresde: Neue Kunst Fides, 1927, p. 26.

"Künstlerurteile", en *Palucca. Bilder, Besprechungen und Auszüge aus Kritiken von Solo- und Gruppen-Tanzaufführungen 1926-27*. Hannover, 1928, 2ª ed. ampl., p. 25.

"exacte versuche im bereich der kunst", *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, año 2, nº 2-3 (1928), p. 17; *Abstrakt - Konkret*, nº 7, [1945], s. p.; recogido en Paul Klee, *Schriften, Rezensionen und Aufsätze* (ed. Christian Geelhaar). Colonia: DuMont, 1960.

"Aussprüche und Aphorismen", *Die Tat*, año 5, nº 274 (Zúrich, 20 noviembre 1940), p. 5.

"Briefe von Paul Klee", *Jahresring. Ein Querschnitt durch die deutsche Literatur und Kunst der Gegenwart*, nº 56-57 (Stuttgart, 1956), pp. 125-128.

Graphik (Esbozo de "Schöpferische Konfession". Facsímil y transcripción). Berna: Klipstein & Kornfeld, 1956.

Tagebücher, 1898-1918 (ed. Felix Klee). Colonia: DuMont; Zúrich: Europa Verlag, 1957; *Tagebücher, 1898-1918* (ed. e intr. Felix Klee; epílogo e índices Diether Schmidt). Leipzig; Weimar: Kiepenheuer, 1980; *Tagebücher, 1898-1918* (Paul Klee Stiftung, Kunstmuseum Bern, Wolfgang Kersten), nueva ed. crítica. Stuttgart: Hatje, 1988.

"Zur bildnerischen Formlehre", *Das Werk*, año 44, nº 1 (1957), pp. 29 ss.

Pädagogischer Nachlass (transcripción Katalin von Walterskirchen), copia mecanografiada, s. l., s. a. [c 1960], 2 vol.

Gedichte (ed. Felix Klee). Zúrich: Arche, 1960; 1980, 2ª ed. ampl.; Fráncfort: Luchterhand, 1991; Zúrich; Hamburgo: Arche, 1996, 3ª ed.; Zúrich; Hamburgo: Arche, 2001; edición especial para el Verein der Freunde der Nationalgalerie, Berlín, 2008; "Paul Klee: Gedichte", en Werner Weber (ed.), *Belege. Gedichte aus der deutschsprachigen Schweiz seit 1900*. Zúrich: Artemis Verlag, 1978, pp. 62-65, 396 ss.

Fundación Juan March

[Brief an Lily Klee], tirada de 380 ejemplares numerados. Basilea, 1960 (obsequio navideño de E. Beyeler a los Amigos del Arte).

"Bewegungen", en Paul Pörtner, *Literatur- Revolution 1910-1925: Dokumente Manifeste, Programme*. Vol. 1: *Zur Aesthetik und Poetik*. Darmstadt: H. Luchterhand, 1960, pp. 155-157.

Schriften, Rezensionen und Aufsätze (ed. Christian Geelhaar). Colonia: DuMont, 1960, reimpr. 1976.

Beiträge zur bildnerischen Formlehre (ed. Jürgen Glaesemer). Basilea: Schwabe, 1979, ed. facs. de los manuscritos originales, 1921-22.

Briefe an die Familie 1893-1940 (ed. Felix Klee). Colonia: DuMont, 1979, 2 vols.

Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre (ed. Günther Regel). Leipzig: Reclam, 1987; 1991, 2ª ed.

"Reise nach Tunesien/ Trip to Tunisia/ Voyage en Tunisie", *Grand tour - Rail Art*, nº 1 (octubre 1997), pp. 12-17.

* Todos los apuntes de las clases de Paul Klee pueden verse, en edición facsímil con la correspondiente transcripción, en: http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org.

Reseñas de eventos musicales (1903-1906) publicadas en *Berner Fremdenblatt & Verkehrs-Zeitung*:

1903

"Berner Liedertafel. Konzert im Münster vom 26. Juni 1903", nº 18 (30 junio), p. 3.

"Die Regimentstochter", nº 77 (24 octubre), p. 2.

"Erstes Abonnementskonzert im Stadttheater", nº 78 (31 octubre), p. 3.

"Fidelio", nº 79 (7 noviembre), p. 2.

"II. Abonnements-Konzert", nº 81 (21 noviembre), p. 2.

"Erster Kammermusikabend der Musikgesellschaft", nº 82 (28 noviembre), pp. 3 ss.

"III. Abbonnementskonzert im Stadttheater", nº 84 (12 diciembre), p. 3.

"Die Jüdin von Halévy, nº 85 (19 diciembre), p. 3.

"Das Weihnachtskonzert des Cäcilienvereins", nº 86 (26 diciembre), p. 2.

1904

"«Hänsel und Gretel» von Humperdinck", nº 88 (9 enero), p. 3.

"Der II. Kammermusikabend der Musikgesellschaft", nº 88 (9 enero), pp. 3 ss.

"Der Barbier von Sevilla (Rossini)", nº 89 (16 enero), p. 4.

"Matinée des Brüssler Streichquartetts (Herren Schörg, Daucher, Miry und Gaillard)", nº 90 (24 enero), p. 3.

[publicado sin firma] "IV. Abonnementskonzert", nº 90 (24 enero), pp. 3 ss.

"«Die weisse Dame», von Boiedieu", nº 95 (27 febrero), pp. 2 ss.

"Die lustigen Weiber von Windsor (Otto Nicolai) / III. Soirée für Kammermusik", nº 96 (5 marzo), pp. 2 ss.

"III. Soirée für Kammermusik, gegeben von der bernischen Musikgesellschaft", nº 96 (5 marzo), p. 3.

"Don Juan von Mozart", nº 97 (12 marzo), pp. 2 ss.

"Undine, von Lortzing", nº 98 (19 marzo), p. 3.

"VI. Abonnementskonzert", nº 98 (19 marzo), p. 4.

"Das Konzert des böhmischen Streichquartetts", nº 99 (26 marzo), p. 4.

Reseñas publicadas en *Fremdenblatt für Bern und Umgebung*:

"Die Walküre, von R. Wagner", año 15, nº 2 (10 abril), p. 11.

"Frühlingskonzert des Cäcilienvereins und der Liedertafel; Solistenmatinée", año 15, nº 3 (17 abril), p. 19.

"Eröffnungsvorstellung: Aida von Verdi", año 15, nº 27 (2 octubre), pp. 212 ss.

"Der Postillon von Lonjumeau", año 15, nº 27 (2 octubre), p. 213.

"Die Aufführung von Flotows Martha", año 15, nº 28 (9 octubre), p. 220.

"Der Freischütz", año 15, nº 29 (16 octubre), p. 228.

"Das Glöckchen des Eremiten von Maillart", año 15, nº 29 (16 octubre), p. 228.

"«Mignon» von A. Thomas", año 15, nº 32 (6 noviembre), p. 252.

"Das Orgelkonzert von Ernst Isler-Zürich...", nº 32 (6 noviembre), p. 253.

"Die Tannhäuser-Aufführung", año 15, nº 34 (20 noviembre), p. 269.

"Fidelio (Beethoven)", año 15, nº 34 (20 noviembre), p. 269.

"«Robert der Teufel», von Meyerbeer", año 15, nº 36 (4 diciembre), pp. 286 ss.

"«Der Wildschütz» von Lortzing", año 15, nº 37 (11 diciembre), p. 292.

"«Die Braut von Messina» (Oper v. J. Mai)", año 15, nº 38 (18 diciembre), p. 301.

"Das Weihnachtskonzert des Cäcilienvereins im Münster", año 15, nº 39 (25 diciembre), p. 308.

"Der Verschwender, von Raimund", año 15, nº 39 (25 diciembre), p. 309.

1905

"[Wagners «Lohengrin»]", año 15, nº 40 (1 enero), p. 316.

"«Die Hugenotten»; «Lohengrin»", año 15, nº 41 (8 enero), p. 325.

"Ueber die Vorstellung von des «Teufels Anteil»", año 15, nº 42 (15 enero), p. 333.

"Die Entführung aus dem Serail", año 15, nº 43 (22 enero), p. 341.

"[Hugenotten]", año 15, nº 44 (29 enero), p. 349.

"Carmen, Rigoletto", año 15, nº 45 (5 febrero), p. 357.

"[Barbier von Sevilla]", año 15, nº 48 (26 febrero), p. 380.

"«Fra Diavolo» (Auber)", año 15, nº 50 (12 marzo), p. 397.

"Die III. Soirée für Kammermusik der bernischen Musikgesellschaft", año 15, nº 50 (12 marzo), pp. 397 ss.

"Kammermusikabend der Böhmen", año 15, nº 52 (26 marzo), p. 413.

"Carmen", año 16, nº 1 (2 abril), p. 4.

"Brahms-Matinée", año 16, nº 1 (2 abril), p. 4.

"Siegfried", año 16, nº 2 (9 abril), p. 12.

"Hoffmanns Erzählungen", año 16, nº 3 (16 abril), p. 20.

"Die Aufführung der «Traviata»", año 16, nº 28 (8 octubre), p. 12.

"Faust und Margarethe von Gounod", año 16, nº 29 (15 octubre), p. 20.

"Das Heimchen am Herd, Oper v. Goldmark", año 16, nº 30 (22 octubre), p. 28.

"[Fidelio]", nº 31 (29 octubre), p. 36.

"Lucia von Lammermoor, Mignon, Tannhäuser (2. Aufl.)", año 16, nº 33 (12 noviembre), p.52.

"Die Stumme von Portici", año 16, nº 34 (19 noviembre), p. 60.

"Zar und Zimmermann", año 16, nº 36 (3 diciembre), p. 76.

"Rigoletto", año 16, nº 36 (3 diciembre), p. 76.

"«Undine», von Lortzing", año 16, nº 37 (10 diciembre), p. 85.

1906

"[Lohengrin]", año 16, nº 41 (7 enero), p. 115.

"Halévy's «Jüdin»", año 16, nº 42 (14 enero), p. 124.

"[Carmen]", año 16, nº 44 (28 enero), p. 132.

"Figaros Hochzeit als Mozartfeier", año 16, nº 44 (28 enero), pp. 140 ss.

"Der Troubadour", año 16, nº 47 (18 febrero), p. 165.

"[«Verkaufte Braut» von Smetana]", año 16, nº 49 (4 marzo), p. 181.

"Der Barbier von Sevilla", año 16, nº 52 (25 marzo), p. 204.

Reseñas de exposiciones y eventos culturales publicadas en *Die Alpen* (Berna):

1911

"München", nº 3 (noviembre), pp. 184 ss.

"München", nº 4 (diciembre), pp. 243-245.

Fundación Juan March

1912

"München", año 6, nº 5 (enero), p. 302.

"München", año 6, nº 6 (febrero), p. 362.

"München", año 6, nº 7 (marzo), pp. 433 ss.

"München", año 6, nº 9 (mayo), pp. 559 ss.

"München", año 6, nº 10 (junio), pp. 614 ss.

"München", año 6, nº 11 (julio), pp. 681 ss.

"Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich", año 6, nº 12 (agosto), pp. 696-704 y anexo de arte.

"München", año 7, nº 2 (octubre), pp. 123 ss.

"München", año 7, nº 4 (diciembre), pp. 239 ss.

B. Documentos de la Bauhaus

B1. Documentos publicados

Gropius, Walter, *Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk*, 1916, Staatsarchiv Weimar, Hochschule für bildende Kunst, pp. 22-29.

Gropius, Walter, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, octavilla, Weimar, abril 1919.

Satzungen Staatliches Bauhaus Weimar. Weimar, 1921, reed. en Hans M. Wingler, *Das Bauhaus 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Colonia: Gebr. Rasch, 2009.

Gropius, Walter, "Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses", en *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923* (ed. Staatliches Bauhaus Weimar, Karl Nierendorf). Weimar; Múnich: Bauhaus, 1923, pp. 2-18.

Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923 (ed. Staatliches Bauhaus Weimar, Karl Nierendorf). Weimar; Múnich: Bauhaus, 1923.

Gropius, Walter, "Lebenskultur ist die Voraussetzung einer Baukultur", *Innendekoration*, nº 36 (1925), pp. 134, 136 ss.

Gropius, Walter, "Grundsätze der Bauhaus-Produktion", en *Bauhaus Dessau. Hochschule für Gestaltung*. Folleto. Dessau, 1927, pp. 28-29.

Meyer, Hannes, "Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus. Offener Brief an den Herrn Oberbürgermeister Hesse, Dessau", en Lena Meyer-Bergner (ed.), *Hannes Meyer. Bauen und Gesellschaft. Schriften Briefe Projekte*. Dresde: Verlag der Kunst, 1980, p. 68.

Gropius, Ise, *Tagebuch 1924-1928*. Bauhaus-Archiv (BHA), Berlín, nº inv. 1998/54.

Wahl, Volcker (ed.), con la colaboración de Ute Ackermann, *Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919-1925*. Weimar: Herrmann Böhlhaus Nachf., 2001.

Von der Kunstschule zum Bauhaus. Spezialrepertorium zu den Archivbeständen der Kunstlehranstalten in Weimar, Grossherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Weimar (1860-1919), Grossherzogliche Kunstgewerbeschule Weimar (1908-1915), Staatliches Bauhaus Weimar (1919-1926) (Dagma Blaha, Franz Boblenz y Volker Wahl). Weimar: Thüringer Hauptstaatsarchiv, 2008. (Repertorien des Thüringischen Hauptstaatsarchiv Weimar, 4).

Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1933 (ed. Volker Wahl). Colonia; Weimar; Viena: Böhlau Verlag, 2009. (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen. Grosse Reihe, 15).

B2. Documentos inéditos

"Bauhausdiplome 1929-1933" [Diplomas de la Bauhaus 1929-1933], Bauhausarchiv, Berlín

"Einladungen, Tagesordnungen und Protokolle der Sitzungen des Meisterrates vom 30. Mai 1919 bis 18. Oktober 1923 sowie des Bauhausrates von 22. Oktober 1923 bis 13. Oktober 1924" [Invitaciones, órdenes del día y actas de las reuniones del consejo de maestros desde el 30 de mayo de 1919 al 18 de octubre de 1923 y del consejo de la Bauhaus desde el 22 de octubre de 1923 al 13 de octubre de 1924], Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, legajo 12; publicado parcialmente en Wahl / Ackermann, 2001.

"Umläufe unter den Meister" [Circulares entre los maestros], Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, legajo 13, publicado parcialmente en Wahl / Ackermann, 2001.

"Namenslisten von Schülern und Gesellen" [Listas de nombres de alumnos y oficiales], Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, legajo 138.

"Nicht oder nur kurzzeitig eingetretene Schüler am Staatlichen Bauhaus Weimar" [Alumnos que no ingresaron en la Staatliches Bauhaus Weimar o que lo hicieron durante un breve período de tiempo], Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, legajo 149.

"Stundenpläne" [Horarios], Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, legajo 168.

C. Apuntes de alumnos

Anni Albers, *Aufzeichnungen aus dem Klee-Unterricht* [semestre de invierno 1930-31], copia (a máquina). Bauhaus-Archiv, Berlín, nº inv. 1995/17.

Alfred Arndt, *Zeichnung aus dem Farbunterricht Klee*, 1922. Bauhaus-Archiv, Berlín, nº inv. 992/I.

Gertrud Arndt(-Hantschk), *Mitschriften aus dem Unterricht Paul Klee*. Bauhaus-Archiv, Berlín, sin nº inv.

Hannes Beckmann, *Unterricht Paul Klee* [1929-30]. Bauhaus-Archiv, Berlín, nº inv. 8/6.

Hannes Beckmann, *Unterricht Paul Klee* [Apuntes]. Editados por Marianne Teuber. Berna, 1974. Copia inédita en el Archivo del Zentrum Paul Klee.

Otti Berger, *Aufzeichnungen aus dem Kandinsky und Klee Unterricht* [1927-28] y *Aufzeichnungen aus dem Klee-Unterricht*, cuaderno escolar azul. Bauhaus-Archiv, Berlín, nº inv. 3848/7-53, 56-57.

Lena Bergner-Meyer, *Bauhaus-Unterricht Paul Klee*, 6 carpetas, 1927-28. Zentrum Paul Klee, Berna, nº inv. PN LM-BI-B6.

Alma Buscher, *Mitschriften aus dem Unterricht von Paul Klee*. Archiv Joost Siedhoff, Nuthehal , Rehbrücke, Alemania.

Hilde Cieluszek(-Reindl), *Klee I-Vorkurs-Dessau* [semestre de invierno 1929-30]. Bauhausstudentwork 1919-1933, Getty Research Center, Los Angeles, Acc. nº 850514, b I, f 6, 7 y 8.

Erich Comeriner, *Notizen aus den Kursen von Moholy und Klee*, [1927-28]. Bauhausstudentwork 1919-1933, Getty Research Center, Los Angeles, Acc. nº 850514, b I, f 2.

Alma Else Engemann, *Mitschriften aus dem Unterricht von Paul Klee*. Stiftung Bauhaus Dessau, nº inv. 18569 D.

Hermann Fischer, *Mitschriften*, [1929]. Bauhaus-Archiv, Berlín, sin nº inv.

Karl Hermann Haupt, *Zeichnungen aus dem Abendakt bei Klee 1923*. Bauhausstudentwork, 1919-1933, Getty Research Center, Los Angeles, Acc. nº 850514, b 12, f I y 2.

Grit [Margrit] Kallin(-Fischer), *Aufzeichnungen aus dem Klee-Unterricht* [1927]. Bauhaus-Archiv, Berlín, nº inv. 1997/9.9.

Margarete Leischner, *Notizen und Zeichnungen aus dem Klee-Unterricht, 1928* y *Notizen und Aufzeichnungen aus dem Klee-Unterricht 1928-29*. Bauhaus-Archiv, Berlín, nº inv. 2394/ I-7 y 1750/8-74.

Kitty (Catharina Louise) van der Mijll Dekker (-Fischer], *Mitschriften* [1929-30], Bauhaus-Archiv, Berlín, nº inv. 4339.

Lisbeth Oestreicher(-Birman), *Unterricht Klee. Primäre Gestaltung der Fläche*, y *Aufzeichnungen aus dem Klee-Unterricht II*, Bauhaus-Archiv, Berlín, nº inv. 269/I-26 y 269/29-40.

Petra Petitpierre, *Theoretisches Kolleg Klee. Künstlerische Gestaltungslehre und Farbenlehre*, parte 1 y 2, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaften, SIK-ISEA, Zúrich, nº inv. SIK-HNA 26.

Hajo Rose, *Nachschrift aus dem Unterricht Paul Klee «Gestaltungs- und Formlehre»*, texto mecanografiado, Bauhaus-Archiv, Berlín, nº inv. 10256.

Reinhold Rossig, *Mitschriften-Heft aus dem Unterricht Kandinsky und Klee 1929-30*, Stiftung Bauhaus Dessau, nº inv. I 9345 G.

Arieh Sharon, *Klee-Vorträge. Bauhaus-Dessau*, [1926/27], Bauhaus-Archiv, Berlín, nº inv. 8390.

Gunta Stölzl, *Mitschrift aus dem Klee-Unterricht*, cuaderno encuadernado y cuaderno azul "Klee", Bauhaus-Archiv, Berlín, legado Gunta Stölzl, carpetas 2 y 4.

Helene Schmidt-Nonne, *Klee Unterricht*, 5 carpetas, Zentrum Paul Klee, Berna, sin nº inv.

Fritz Winter, *Mitschriften aus dem Unterricht Paul Klee*, Fritz-Winter Archiv, Ahlen.

Fundación Juan March

II. Textos críticos

A. Libros

AA. VV., *Paul Klee*. Berna: Benteli; Klee-Gesellschaft, 1949.

Ackermann, Ute et al. (eds.), *Streit ums Bauhaus*. Jena: Glaux, 2009.

Barr, Alfred H., *Paul Klee: three exhibitons*. Nueva York: MoMA, 1931.

Barr, Alfred H., *Paul Klee*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1941.

Baumhoff, Anja y Magdalena Droste (eds.), *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*. Berlín: Reimer, 2009.

Bonnefoit, Régine, *Die Linientheorien von Paul Klee*. Petersberg: Imhof, 2009. (Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte, 76).

Brassaï, *The Artists of my life*. Nueva York: Viking, 1982.

Cooper, Douglas, *Paul Klee*. Harmondsworth: Penguin Books, 1949.

Cornelius, Alfred H. M., *Optische Regionen. 45 Zeichnungen von Paul Klee*. Feldafing: Buchheim Verlag, 1955.

Courthion, Pierre, *Klee*. París: Hazan, 1953.

Droste, Magdalena, *Bauhaus, 1919-1933* (ed. Bauhaus Archiv, Berlín). Colonia: Taschen, 1990, 2002.

Eggelhöfer, Fabienne, *Paul Klees Lehre von Schöpferischen*. Berna, 2012. Tesis doctoral.

Erben, Walter, *Mein Lehrer Paul Klee. Ein Vortrag*. Fráncfort: Dhyana-Druck, 1987, pp. 4-5.

Geelhaar, Christian, *Paul Klee und das Bauhaus*. Colonia: DuMont Schauberg, 1972.

Geelhaar, Christian, *Klee-Zeichnungen: Reise ins Land der besseren Erkenntnis*. Colonia: DuMont, 1975.

Geelhaar, Christian, *Paul Klee. Progressionen: Zeichnungen zum Bauhaus-Unterricht*. Berna: Kunstmuseum Bern, 1975. (Schriftenreihe der Paul Klee-Stiftung, 1).

Glaesemer, Jürgen, *Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921-1936*. Berna: Kunstmuseum Bern, 1984.

Grohmann, Will, *Paul Klee*. París: Cahiers d'Art, 1929.

Grohmann, Will, *Paul Klee. Handzeichnungen II 1921-1930*. Berlín: Müller & Kiepenheuer, 1934.

Grote, Ludwig (ed.), *Erinnerungen an Paul Klee*. Múnich: Prestel, 1959.

Hausenstein, Wilhelm, *Kairuan, oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*. Múnich: Kurt Wolff, 1921.

Justi, Ludwig, *Von Corinth bis Klee. Deutsche Malkunst im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Gang durch die Nationalgalerie*. Berlín: Julius Bard, 1931.

Kahnweiler, Daniel-Henry, *Klee*. París: Les Éditions Braun & Cie, 1950.

Kandinsky, Wassily, *Über das Gestige in der Kunst*. Múnich: Piper, 1912.

Kandinsky, Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. Múnich: A. Langen, 1926.

Keller Tschirren, Marianne, *Rhythmus und Polyphonie. Musikalische Strukturen im Unterricht und im Werk von Paul Klee 1920-1932*. Berna, 2008. Tesina de licenciatura. Copia en el archivo del Zentrum Paul Klee, Berna.

Keller Tschirren, Marianne, *Dreieck, Kreis, Kugel, Farbenordnungen im Unterricht von Paul Klee am Bauhaus*. Berna, 2012. Tesis doctoral.

Klee, Felix, *Paul Klee. 22 Zeichnungen*. Stuttgart: Eidos Presse, 1948.

Klee, Felix, *Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen*. Zúrich: Diogenes Verlag, 1960.

Komor-Müller, Caroline, *Austausch und Selbstreflexion. Die freie Malklasse von Paul Klee 1927-1931*. Berna, 2007. Tesina de licenciatura. Archivo Zentrum Paul Klee, Berna.

Miller, Margaret, *Paul Klee*. Nueva York: MoMA, 1945.

Neumann, Eckhard (ed.), *Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse*. Colonia: DuMont, 1971, 1985.

Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge des internationalen Symposiums in Bern. Bern: Stämpfli, 2000. (Schriften und Forschungen zu Paul Klee, 1).

Ponente, Nello, *Klee*. Ginebra: Skira, 1960.

Read, Herbert, *Klee (1879-1940)*. Londres: Faber & Faber, 1948.

San Lazarro, G. di, *Paul Klee, la vie et l'oeuvre*. Paris: Hazan, 1957; trad. alemana: *Paul Klee: Leben und Werk*. Múnich: Knaur, 1958.

Schlemmer, Oskar, *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912-1943*. Leipzig: Reclam, 1990.

Schmidt, Georg, Zehn Farbenlichtdrucke nach Gemälden. Viena: Holbein-Verlag, 1946.

Siebenbrodt, Michael y Franz Simon Rutz (eds.), *Die Bauhaus-Bibliothek. Versuch einer Rekonstruktion*. Weimar: Bauhaus, 2009.

Siebenbrodt, Michael y Lutz Schöbe (eds.), *Bauhaus 1919-1933. Weimar - Dessau - Berlin*. Nueva York: Parkstone International, 2009.

Soupault, Ré, *Bauhaus. Die heroischen Jahre in Weimar*, Heidelberg: Wunderhorn, 2009.

Spiller, Jürg (ed.), *Paul Klee. Form- und Gestaltungslehre*. Vol. I: *Das bildnerische Denken*. Basilea; Stuttgart: Schwabe, 1956; vol. 2: *Unendliche Naturgeschichte*. Basilea; Stuttgart: Schwabe, 1970.

Thöner, Wolfgang y Lutz Schöbe, *Bauhaus Dessau. Die Sammlung*. Ostfildern: Hatje Cantz, 1995.

Verdi, Richard, *Klee and Nature*. Londres: Zwemmer, 1984.

Wick, Rainer, *Bauhaus. Kunstschule der Moderne*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000.

Wigal, Donald, *Klee* [eBook]. Nueva York: Parkstone International, 2012.

Zimmermann, Reinhard, *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*. Vol. 1: *Darstellung*; vol. 2: *Dokumentation*. Berlín: Gebr. Mann, 2002.

B. Textos en libros, catálogos o publicaciones periódicas

Bätschmann, Oskar, "Grammatik der Bewegung. Paul Klees Lehre am Bauhaus", en *Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge des internationalen Symposiums in Bern*. Bern: Stämpfli, 2000.

"Bauhaus Dessau [unterricht albers, unterricht kandinski, unterricht klee, unterricht schlemmer, unterricht joost schmidt]", en: *6. Mezinárodní výstavy výtvarné výchovy / 6ème Éxposition internationale du dessin et des arts apliqués* [cat. expo]. Praga, 1928, pp. 245-254, reimpr. en Hans M. Wingler, *Das Bauhaus 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Colonia: Gebr. Rasch, 2009, pp. 151 ss.

Baumgartner, Michael, "Gliederung", en *Paul Klee: die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus* [cat. expo., Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, 14 mayo-30 julio 2000]. Berna: Benteli, 2000, p. 90.

Baumgartner, Michael y Rossella Savelli, "Die kunsttheoretischen und pädagogischen Schriften Paul Klees am Bauhaus in Weimar und Dessau", en *Paul Klee. Lehrer am Bauhaus* [cat. expo., Kunsthalle Bremen, 30 noviembre 2003-29 febrero 2004]. Bremen: Hauschild, 2003, pp. 28-36.

Baumgartner, Michael, "Die «Verwesentlichung des Zufälligen». Paul Klees Zwiesprache mit der Natur", en *In Paul Klees Zaubergarten* [cat. expo., Zentrum Paul Klee, Berna, 17 mayo-31 agosto; Henie Onstad Art Centre, Oslo, 2 octubre-7 diciembre 2008; Bergen Art Museum, 8 enero-15 marzo 2009]. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, p. 34.

Bernhard, Peter, "Die Gastvorträge am Bauhaus – Einblicke in den «zweiten Lehrkörper»", en Anja Baumhoff y Magdalena Droste (eds.), *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*. Berlín: Reimer, 2009, pp. 90-111.

Bernhard, Peter, "Der Philosoph des Funktionalismus im Widerstreit mit der modernen Kunst. Raoul Francé und das Bauhaus, en Ute Ackermann et al. (eds.), *Streit ums Bauhaus*. Jena: Glaux, 2009, pp. 142-148.

Bonnefoit, Régine, "Der «Spaziergang des Auges» im Bilde. Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee", *Kritische Berichte*, 32, 4 (2004), pp. 6-18.

Bonnefoit, Régine, "Paul Klees Wahlverwandtschaft mit Leonardo da Vinci im Spiegel seiner Bauhaus-Lehre", *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, 71, 2 (2008), pp. 243-258.

Bonnefoit, Régine, "Paul Klee und die «Kunst des Sichtbarmachens» von Musik", *Archiv für Musikwissenschaft*, 65, 2 (2008), pp. 122-151.

Bossmann, Andreas y Wolfgang Thöner, "Das Bauhaus 1919 bis 1933. Ursprünge und Vorgeschichte des Bauhauses", en *Das Bauhaus-*

Fundación Juan March

Gestaltung für ein modernes Leben (ed. Burkhard Leismann) [cat. expo., Kunstmuseum Ahlen, 5 diciembre 1993-6 febrero 1994]. Colonia: Wienand, 1993, p. 23.

Buschoff, Anne, "«Die Bauhausarbeit ist leicht, wenn man nicht als Maler sich verpflichtet fühlt, etwas zu producieren» Paul Klee als Lehrer am Bauhaus", en *Paul Klee. Lehrer am Bauhaus* [cat. expo., Kunsthalle Bremen, 30 noviembre 2003-29 febrero 2004]. Bremen: Hauschild, 2003, p. 21.

Dauer, Horst, "Bauhaus-Ausstellung und Bauhauswoche 1923 in Weimar", en: *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922-1927. Utopien für eine europäische Kultur* [cat. expo., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 30 mayo-23 agosto; Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 13 septiembre-15 noviembre 1992]. Stuttgart: Hatje et al., 1992, p. 182.

Dietzsch, Folke, *Die Studierenden am Bauhaus*. Weimar, 1990, 2 vols. Tesis doctoral. Copia en el Archivo del Zentrum Paul Klee, Berna.

Droste, Magdalena, "Unterrichtsstruktur und Werkstattarbeit am Bauhaus unter Hannes Meyer", en *Hannes Meyer 1889-1954. Architekt, Urbanist, Lehrer* [cat. expo., Bauhaus-Archiv, Berlín; Deutsches Architekturmuseum, Fráncfort; Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Eidgenösische Technische Hochschule (ETH), Zúrich]. Berlín: Ernst & Sohn, 1989, p. 134.

Geiser, Bernhard, "Visite de Picasso chez Paul Klee à Berne en 1937", en *Klee rencontre Picasso*. Berna: Zentrum Paul Klee; Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, pp. 260-263.

Giedion, Siegfried, "Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar", *Das Werk*, 10 (1923), p. 232.

Glaesemer, Jürgen, "Hinweise zu einem Versuch, Paul Klees «Pädagogischen Nachlass» in Form einer Ausstellung zur Diskussion vorzulegen", en *Der "pädagogische Nachlass" von Paul Klee* [Kunstmuseum Bern, Berna, 6 junio-28 agosto]. Berna: Kunstmuseum Bern, 1977.

Glaesemer, Jürgen, "Paul Klee und die deutsche Romantik", en *Paul Klee. Leben und Werk* [cat. expo., The Museum of Modern Art, Nueva York, 12 febrero-5 mayo; The Cleveland Museum of Art, 24 junio-16 agosto; Kunstmuseum Bern, Berna, 25 septiembre 1987-3 enero 1988]. Stuttgart: Gerd Hatje; Teufen: Arthur Niggli, 1987, pp. 13-29.

Grote, Ludwig, "Das Weimarer Bauhaus und seine Aufgabe in Dessau", *Anhalter Anzeiger*, 10.3.1925.

Hertel, Christof, "genesis der formen oder über die formentheorie von paul klee", *bauhauszeitschrift*, 3 (1931), p. 5.

Hopfengart, Christine, "Le peintre d'aujourd'hui", en *Klee rencontre Picasso*. Berna: Zentrum Paul Klee; Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, pp. 52 ss.

Huggler, Max, "Die Kunsttheorie von Paul Klee", en Ellen J. Beer, Paul Hofer y Luc Mojon (eds.), *Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag*. Basilea; Stuttgart: Birkhäuser, 1961.

Kandinsky, Wassily, "Farbkurs und Seminar", en *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923* (ed. Staatliches Bauhaus Weimar, Karl Nierendorf). Weimar; Múnich: Bauhaus, 1923.

Kandinsky, Wassily, "Zum Weggang von Paul Klee", en: *bauhauszeitschrift*, 3 (1931), p. I.

Kandinsky, Wassily, "Cours au Bauhaus", en *La synthèse des arts* (ed. Philippe Sers). París: Denöel-Gonthier, 1975. (Écrits complets, 3).

Kersten, Wolfgang "Das Problem «Rhythmus» bei Paul Klee", en Barbara Naumann (ed.), *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*. Wurzburgo: Königshausen & Neumann, 2005, p. 257.

Melcher, Ralph, "«Die Konstruktion des Geheimnisses». Paul Klees verspannte Flächen und die Versuche zur Bildkonstruktion am Bauhaus", en: *Paul Klee. Tempel, Städte, Paläste* (ed. Ralph Melcher) [cat. expo., Saarlandmuseum Saarbrücken, 14 octubre 2006-14 enero 2007], Ostfildern: Hatje Cantz, 2006, pp. 163 ss.

Meyer, Adolf, "Der Aufbau des Versuchshauses", en *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*. Múnich: A. Langen, 1925, p. 24. (Bauhausbücher, 3).

Meyer, Hannes, "Bauhaus und Gesellschaft", *Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung*, 1 (1929), p. 2.

Mösser, Andeheinz, "Pfeile bei Paul Klee", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 39 (1977), pp. 225-235.

Okuda, Osamu, "Paul Klee und die Pflanzenwelt: Botanik, Garten, Landschaft. Eine Chronologie", en *In Paul Klees Zaubergarten* [cat. expo., Zentrum Paul Klee, Berna, 17 mayo-31 agosto; Henie Onstad Art Centre, Oslo, 2 octubre-7 diciembre 2008; Bergen Art Museum, 8 enero-15 marzo 2009]. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, pp. 9-21.

Savelli, Rossella, "Die kunsttheoretischen Schriften Paul Klees", en *Paul Klee: die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus* [cat. expo., Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, 14 mayo-30 julio 2000]. Berna: Benteli, 2000, pp. 9-16.

Savelli, Rosella, "Planimetrische Gestaltung", en *Paul Klee: die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus* [cat. expo., Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, 14 mayo-30 julio 2000]. Berna: Benteli, 2000, pp. 163 ss.

Schlemmer, Oskar, "Paul Klee und die Stuttgarter Akademie", *Das Kunstblatt*, 4, 4 (1920), p. 123.

Schmidt-Nonne, Helene, "Der Unterricht von Paul Klee in Weimar und Dessau", en Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch* (ed. Hans M. Wingler). Maguncia; Berlín: Kupferberg, 1965, pp. 53-56. Versión previa en *Die Maler am Bauhaus* [cat. expo., Haus der Kunst, Múnich, mayo-junio 1950]. Múnich: Prestel, 1950.

Schöbe, Lutz, "«Schulungsmomente in der Richtung zum Wesentlichen». Bemerkungen zum außerkünstlerischen Unterricht am Bauhaus", en *Dessauer Kalender 2011*. Dessau, 2010, pp. 40-59.

Ulbricht, Justus H., "Willkomm und Abschied des Bauhauses in Weimar. Eine Rekonstruktion", *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 46, I (1998), pp. 5-28.

Wendermann, Gerda, "Die freie Kunst der Bauhausmeister", en *Das Bauhaus kommt aus Weimar* [cat. expo., Bauhaus Museum; Neues Museum; Schiller-Museum; Goethe Nationalmuseum; Haus am Horn, Weimar, 1 abril-5 julio 2009]. Múnich: Deutscher Kunstverlag, 2009, pp. 187-199.

III. Catálogos

Farblehre und Weberei: Benita Koch-Otte. Bauhaus, Burg Giebichenstein, Weberei Bethel [cat. expo. Werkstatt Lydda, Bethel, 13 mayo-30 junio 1972; Bauhaus-Archiv, Berlín, 20 febrero-4 abril 1976]. Bielefeld, 1976.

Der "pädagogische Nachlass" von Paul Klee [Kunstmuseum Bern, Berna, 6 junio-28 agosto]. Berna: Kunstmuseum Bern, 1977.

Das Bauhaus - Gestaltung für ein modernes Leben (ed. Burkhard Leismann) [Kunstmuseum Ahlen, 5 diciembre 1993-6 febrero 1994]. Colonia: Wienand, 1993.

Paul Klee, Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883-1940. [Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, 21 enero-17 abril; Staatsgalerie Suttgart, 29 abril-23 julio 1995]. Stuttgart: Staatsgalerie Suttgart, 1995.

Paul Klee in Jena 1924 (ed. Thomas Kain, Mona Meister y Franz-Joachim Verspohl) [Stadtmuseum Göhre, Jena, 14 marzo-25 abril]. Jena: Kunsthistorisches Seminar, 1999.

Paul Klee: die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus [Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, 14 mayo-30 julio 2000]. Berna: Benteli, 2000.

Paul Klee. Lehrer am Bauhaus [Kunsthalle Bremen, 30 noviembre 2003-29 febrero 2004]. Bremen: Hauschild, 2003.

Paul Klee. Tempel, Städte, Paläste (ed. Ralph Melcher) [Saarlandmuseum Saarbrücken, 14 octubre 2006-14 enero 2007]. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.

In Paul Klees Zaubergarten [Zentrum Paul Klee, Berna, 17 mayo-31 agosto; Henie Onstad Art Centre, Oslo, 2 octubre-7 diciembre 2008; Bergen Art Museum, 8 enero-15 marzo 2009]. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.

Das Bauhaus kommt aus Weimar [Bauhaus Museum; Neues Museum; Schiller-Museum; Goethe Nationalmuseum; Haus am Horn, Weimar, 1 abril-5 julio 2009]. Múnich: Deutscher Kunstverlag, 2009.

Meister Klee! Lehrer am Bauhaus | Paul Klee: maestro de la Bauhaus | Paul Klee als Lehrer [Zentrum Paul Klee, Berna, 31 julio 2012-6 enero 2013; Fundación Juan March, Madrid, 22 marzo-30 junio 2013; Stiftung Bauhaus Dessau, 25 julio-10 noviembre 2013]. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012; Madrid: Fundación Juan March, 2013.

Fundación Juan March

PAUL KLEE EN ESPAÑOL

Recogemos aquí, para el lector hispano, los escritos de Paul Klee traducidos al español, así como una selección de publicaciones en español sobre el artista y su obra. En un tercer apartado se elencan los catálogos de exposiciones celebradas en Hispanoamérica y España.

I. Textos de Paul Klee

Pädagogisches Skizzenbuch. Múnich: A. Langen, 1925. (Bauhausbücher, 2). *Bosquejos pedagógicos* (trad. Luis García Villafañe). Caracas: Monte Ávila, 1974; publicado posteriormente con el título *Bases para la estructuración del arte*. México: Premià Editora, 1978. (La nave de los locos); *Bases para la estructuración del arte* (trad. Pedro Tanagra R.). México: Coyoacán, 1995; Valencia: Need, 1998; Buenos Aires: Andrómeda, 2003; Buenos Aires: Ediciones Libertador, 2011.

Tagebücher, 1898-1918 (ed. Felix Klee). Colonia: DuMont; Zúrich: Europa Verlag, 1957. *Diarios, 1898-1918* (ed. y prólogo de Félix Klee; trad. Jas Reuter). México: Ediciones Era, 1970. (Colección Biblioteca Era, Serie Mayor); reed. parcial en "La revelación del color", *Arte y Parte*, nº 22 (1999), pp. 10-15; Madrid: Alianza Editorial, 1987; 1998; 1999. (Alianza Forma, 61).

"Über die moderne Kunst", Vortrag im Kunstverein Jena, 1924. Berna: Benteli, 1945. *Teoría del arte moderno* (trad. H. Acevedo). Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1971; *Para una teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1979; *Teoría del arte moderno* (trad. Pablo Ires). Buenos Aires: Cactus, 2007; "Sobre el arte moderno" (trad. M. R. Acosta y L. Quintana), en M. R. Acosta y L. Quintana (comp.), *Fragmentos de mundo*. Bogotá: Universidad de los Andes, Departamento de Filosofía, 2009.

Gedichte (ed. Felix Klee). Zúrich: Arche, 1960. *Poemas* (trad. A. Sánchez Pascual). Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 1995.

Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Aportaciones a una teoría de la forma pictórica [Notas de clase], ed. semifacsímil en castellano de los manuscritos originales, 1921-22 (intr. Fabienne Eggelhöfer y Marianne Keller Tschirren; trad. Elena Sánchez Vigil y Manuel Fontán del Junco). Madrid: Fundación Juan March, 2013.

II. Bibliografía crítica

A. Libros

Acosta, María del Rosario y Laura Quintana (comp.), *Paul Klee: fragmentos de mundo*. Bogotá: Universidad de los Andes, Departamento de Filosofía, 2009.

Antoñanzas Mejía, Fernando, *Artistas y juguetes*. Madrid: Universidad Complutense, 2005. Tesis doctoral.

Bachmann, Hellmuth N., *Solitarios del arte: diez retratos*. Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1946. (Todo para Todos, 8).

Bozal, Valeriano, *La mirada de Cézanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas de arte contemporáneo*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2006. (Estudios de arte contemporáneo, 1).

Carpi, Pinin, *La isla de los cuadrados mágicos: viaje maravilloso de un marinero al país fantástico de Paul Klee* (trad. M. Zapata). Barcelona: Edhasa, 1980. (El Arte para los Niños). Trad. de *Klee. L'isola dei quadrati magici. Viaggio avventuroso di un marinaio nel paese fantastico di Paul Klee*. Milán: Vallardi, 1973.

Ciuferri, Paola, *Klee*. Madrid: Sarpe, 1980. (Gran Biblioteca Sarpe. Los Genios de la Pintura, 24); *Klee* (trad. y adapt. M. Astigarraga). Valencia: Ediciones Rayuela, 1992. (Los Genios Universales de la Pintura). Trad. de *Klee*. Roma: Curzio Editore, 1970; 1980. (I Classici della Pittura).

De Serio, Massimiliano, *Klee* (trad. M. Cóndor). Madrid: Unidad Editorial, 2006. (Biblioteca El Mundo. Los Grandes Genios del Arte Contemporáneo. El siglo XX, 15). Trad. de *Klee*. Milán: Rizzoli/Skira; Corriere della Sera, 2004. (I classici dell'arte. Il Novecento, 15).

Droste, Magdalena, *La Bauhaus, 1919-1933: reforma y vanguardia* (trad. María Ordóñez Rey). Colonia: Taschen, 1991; 2006. Trad. de *Bauhaus, 1919-1933* (ed. Bauhaus Archiv, Berlín). Colonia: Taschen, 1990, 2002.

Faerna García-Bermejo, José María, *Paul Klee*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007. (Descubrir el Arte del Siglo XX).

Ferrier, Jean-Louis, *Paul Klee* (trad. E. Pensado Ruiz). Madrid: Lisma ediciones, 2001. Trad. de *Paul Klee*. París: Terrail, 1998.

García Ponce, Juan, *Paul Klee: dibujos*. México City: Librería Madero, 1965.

Geelhaar, Christian, *Paul Klee: dibujos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980. (Comunicación Visual, Serie Gráfica).

Genios de la Pintura: Paul Klee. Barcelona: Onix de Comunicaciones, 1992.

Graboleda, Fina, *Cuerpo simbólico en Paul Klee*. Madrid: Universidad Carlos III, 2007. Tesis doctoral.

Grohmann, Will, *Paul Klee (1879-1940)* (trad. R. Santos Torroella). Barcelona: Timun Mas, 1962. (El Libro de Arte de Bolsillo). Trad. de *Paul Klee (1879-1940)*. Múnich: Desch, 1955.

Grohmann, Will, *Paul Klee* (trad. L. Soldevila Ribelles). Madrid: Julio Ollero, 1990. Trad. de *Paul Klee*. Stuttgart: Kohlhammer, 1954.

Haftmann, Werner, *Paul Klee* (trad. Berta Senderey; intr. Luis Seoane). Buenos Aires: Codex, 1964. (Pinacoteca de los Genios, 163). Trad. de *Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens*. Múnich: Prestel, 1950.

Homenaje a Paul Klee. Madrid: Clan, 1948; 2007. (Colección Artistas Nuevos, 9).

Jaffé, Hans Ludwig C., *Paul Klee* (trad. F. Hernández). Barcelona: Círculo de Lectores, 1971. (Grandes Maestros del Siglo XX); Barcelona: Nauta, 1972.

Jardí, Enric, *Paul Klee*. Barcelona: Polígrafa, 1990.

Jordá, María J., *Descubriendo el mágico mundo de Paul Klee.* México: Océano Travesía, 2011.

Kersten, Wolfgang, *Paul Klee, petulancia, alegoría de la existencia artística* (trad. D. Picotti. México: Siglo XXI, 1995. Trad. de *Paul Klee. Übermut: Allegorie der künstlerischen Existenz*. Fráncfort: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1994.

Klee. 12 transparencias en color con comentarios. Barcelona: Codex, 1969.

Moreno, Ana. *Paul Klee: guía didáctica*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1998.

Muller, Joseph-Émile, *Klee: cuadrados mágicos* (trad. J. E. Cirlot). Barcelona: Gustavo Gili, 1957. (Colección Minia, 6). Trad. de *Carrés magiques*. París: Hazan, 1956.

Muller, Joseph-Émile, *Klee. Figuras y máscaras* (trad. J. E. Cirlot). Barcelona: Gustavo Gili, 1961. (Colección Minia, 30). Trad. de *Klee, figures et masques*. París: Hazan, 1961.

Naubert-Riser, Constance, *Klee*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1944; Editorial Debate, 1988; 1993. (Grandes Maestros de la Pintura Moderna).

Otxoa, Julia, *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee*. Hondarribia, Guipúzcoa: Editorial Hiru, 2002.

Partsch, Susanna, *Klee, 1879-1940*. Colonia: Taschen, 2000. Trad. de *Klee, 1879-1940*. Colonia: Taschen, 1991, 2007.

Paul Klee. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1995. (Descubrir el Arte del Siglo XX).

Paul Klee, 11 obras de la colección de Milada Neumann. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1969 (folleto).

Paul Klee, 1879-1940. Madrid: Globus Comunicación, 1994.

Paul Klee: colección del Museo Guggenheim. Guía para profesores. Bilbao: Consorcio del Proyecto Guggenheim Bilbao, 1994.

Pirani, Federica, *Klee*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1999. (El Impresionismo y los Inicios de la Pintura Moderna). Trad. de *Klee*. Florencia: Giunti, 1990.

Read, Herbert, *El arte ahora. De Reynolds a Paul Klee* (trad. E. L. Revol). Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1973. (Biblioteca de diseño y artes visuales, 11).

Sanguinetti, Florentino A., *Paul Klee*. Buenos Aires: Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 1970.

Urcaray Rodríguez, Alberto, *El sueño de Paul Klee*. Valencia: Brosquil Ediciones, 2010.

B. Textos en libros, catálogos o publicaciones periódicas

Agrasar Quiroga, Fernando, "Las ciudades de Paul Klee", *Boletín Académico - Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña*, nº 22 (1998), pp. 84-88.

Aragon, Louis, "Paul Klee (1925)", en ID., *Escritos de arte moderno*. Madrid: Síntesis, 1981. (El Espíritu y la Letra, 12). Trad. de "Paul Klee", en *Paul Klee* [cat. expo., Galerie Vavin-Raspail, París, 1925].

Balleste, Jaime, "Exposición de pintores suizos contemporáneos en los salones de la Dirección

Fundación Juan March

General de Bellas Artes - Figuran en ella cinco originales de Paul Klee, fundador del movimiento abstracto", ABC (Madrid, 13 noviembre 1956), p. 39.

Barr, Alfred H., "Paul Klee" (trad. Hilda Camacho), *Gaceta de Arte*, nº 15 (Santa Cruz de Tenerife, mayo 1933), p. 3 (extracto de la introducción de ID., *Paul Klee: three exhibitons*. Nueva York: MoMA, 1931).

Bigas Vidal, Montserrat, Luis Bravo Farré y Gustavo Contepomi, "Proyectar el infinito: Miralles, Max Bill, Klee", *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 14 (Valencia, junio 2009), pp. 146-157.

Bodas Fernández, Lucía y Beatriz Pichel Pérez, "Entremundos y posibilidades. Un acercamiento a la teoría del arte de Paul Klee", *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, nº 49 (2010), pp. 101-118.

Bozal, Valeriano, "Paul Klee: hacer visible", en ID., *Estudios de arte contemporáneo. I. La mirada de Cézanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas de arte contemporáneo*. Madrid: A. Machado Libros, 2006, pp. 137-183. (La Balsa de la Medusa, 159).

Calvo Serraller, Francisco, "Notas sobre el pensamiento artístico de Paul Klee", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 358 (1980), pp. 5-23.

Calvo Serraller, Francisco, "Retrospectiva de Paul Klee, figura capital del arte del siglo XX", *Galería Antiqvaria*, nº 160 (1998), pp. 56-59.

Casagrande, Christophe, "... Pierre Boulez – El país fértil – Paul Klee...", *Revista Redes: Música y Musicología desde Baja California*, año 2, nº 1 (enero-junio 2007), pp. 63-88. Disponible en: www.redesmusica.org/no2.boulez.html [fecha de acceso: 26 septiembre 2012].

Delicado Martínez, Francisco Javier, "Paul Klee... ¿surrealista, expresionista o abstracto?", en *Tercer Congreso Español de Historia del Arte, Sevilla, 8-12 diciembre 1980*. Sevilla: Universidad de Sevilla 1980, p. 114.

"El caso «bauhaus» en alemania y su cierre en 1932", *gaceta de arte*, nº 30 (Santa Cruz de Tenerife), p. 3.

"En busca de Oriente", *Album, Letras, Artes*, nº 100 (2010), pp. 66-73.

Figuerola-Ferretti, Luis, "Paul Klee", *Mundo Hispánico*, nº 291 (junio 1972), p. 36; reed. en *Nueva Forma: Arquitectura, Urbanismo, Diseño, Ambiente, Arte*, nº 89 (1 junio 1973), pp. 60-61.

Gama, Luis Eduardo, "Klee, Paul. Fragmentos de mundo". Bogotá: *Ideas y Valores*, vol. 59, nº 143 (agosto 2010), pp. 207-213.

García Navas, José, "Imágenes contra la red: Paul Klee dibujante", *Revista Técnica*, nº 1 (Barcelona, mayo 1988), pp. 31-41.

García Navas, José, "Dos notas acerca de Pablo Picasso y Paul Klee", *Revista Técnica*, nº primavera (Barcelona, mayo 1989), pp. 31-39.

García Ponce, Juan, "Paul Klee: el estado de la creación" y "El último cuadro de Klee", en ID., *La aparición de lo invisible*. México: Siglo XXI, 1971, pp. 33-49.

Goeritz, Mathias, "Paul Klee - Habla el pintor", *Cobalto 49*, 2 (Madrid 1949), p. 1.

Grohmann, Will, "El arte no figurativo en Alemania", *Gaceta de Arte*, nº 32, XII (Santa Cruz de Tenerife, 1934), pp. 2-3. Traducción alemana: "Die non-figurative Kunst in Deutschland", en *Peintures et sculptures non figuratives en Allemagne d'aujourd'hui* [cat. expo., Cercle Volney, París, 7 abril-8 mayo; Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf, 25 junio-28 agosto]. París: René Drouin, 1955.

Guriezo, Manuel, "Paul Klee, el color de la Bauhaus", *Galería Antiqvaria*, nº 251 (Madrid, 2006), p. 56.

"Hommage à Paul Klee", *Dau al Set*, nº 15 (Barcelona, junio 1950), número conmemorativo del 10º aniversario de la muerte de Paul Klee.

Juanes, Jorge, "Paul Klee y la pintura de lo primordial", *Crítica. Revista Cultural de la Universidad de Puebla*, nº 143 (noviembre 2009). Disponible en: http://criticabuap.blogspot.com.es/2009/11/paul-klee-y-la-pintura-de-lo-primordial.html [fecha de acceso: 26 septiembre 2012]; reed. en *Arte y Geometría* (coord. Fernando Rafael Hernández Rojo y Leopoldo La Rubia de Prada). Granada: Universidad de Granada, 2010, pp. 159-184.

"Klee encuentra a Picasso", *Album, Letras, Artes*, nº 100 (Madrid, 2010), pp. 74-75.

Lanza Suárez, César, "El sentimiento del puente en la pintura moderna. Merodeando en torno a un cuadro no muy conocido de Paul Klee", *Revista de Obras Públicas*, nº 3473 (Madrid, enero 2007), pp. 37-50.

Martínez Vargas, Jesús, "Música y pintura: Pierre Boulez y Paul Klee", *Quaderns de Filosofia i Ciència*, nº 25-26 (Valencia, 1995), nº especial = *Actes del IXè Congrés de filosofia del País Valencià, Peñíscola, abril 1992*, pp. 255-264.

Nattiez, Jean-Jacques, "De las artes plásticas a la música: Pierre Boulez, a la escucha de Paul Klee" (trad. David Díaz Soto), *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, II época, nº 7 (Madrid, 2012), pp. 117-128. Trad. de un capítulo del libro *La musique, les images et les mots*. Montréal: Éditions Fides, 2010, pp. 35-51.

Palenzuela Borges, Nilo Francisco, "Mirada teórica: las transformaciones de Paul Klee", *Quimera*, nº 181 (Barcelona, 1999), pp. 57-64.

"Paul Klee, gran antológica en Madrid", *Lápiz*, nº 97 (noviembre 1993), p. 95.

Presas, Mario A., "Paul Klee: Años de estudio y peregrinación", *Revista de Filosofía*, nº 21 (La Plata, 1969), pp. 7-24.

Ramos, Miguel Ángel, "Paul Klee. La montaña de los dioses", en *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo* (coord. Juan José Gómez Molina). Madrid: Cátedra, 1999, pp. 329-345.

Rodríguez de Rivas, Mariano, "El pintor pinta", *Arriba*, Sección Noche y día (Madrid, 6 enero 1948).

Sarriugarte Gómez, Íñigo, "Perspectivas mandálicas y yántricas en la obra pictórica de Paul Klee", *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, nº 16 (Oviedo, 2010), pp. 129-142.

Saura, Antonio, *Klee, punto final*, en *Paul Klee* [cat. expo., Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González, Valencia, 2 abril-14 junio; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 24 junio-12 octubre]. Valencia: IVAM, 1998.

Schmidt-Nonne, Helene, "La enseñanza de Paul klee en las ciudades de Weimar y Dessau" (trad. Luis García Villafañe), en Paul Klee, *Bosquejos pedagógicos* (trad. Luis García Villafañe). Caracas: Monte Ávila, 1974. pp. 53-55. Trad. de "Der Unterricht von Paul Klee in Weimar und Dessau", en Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch* (ed. Hans M. Wingler). Maguncia; Berlín: Kupferberg, 1965, pp. 53-56.

Solana, Guillermo, "Paul Klee: un microcosmos mágico", *Guadalimar*, año XXIV, nº 143 (1998), p. 24.

Solana, Guillermo, "Paul Klee: la escritura de Adán" *Nueva Revista*, nº 57 (junio 1998). Disponible en: http://www.fundacionunir.net/items/show/1207 [fecha de acceso: 26 septiembre 2012].

Valdivielso Rodrigo, Mercedes, "Paul Klee y el taller de tejeduría de la Bauhaus", en *Correspondencia e integración de las artes*. 14º Congreso Nacional de Historia del Arte, Málaga, 18-21 septiembre 2002 (coord. Juan Antonio Sánchez López e Isidoro Coloma Martín). Málaga: Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, vol. 2, pp. 569-580.

Venturi, Gerard, "Notación musical, una señalética para el espacio-tiempo", *Étapes: Diseño y Cultura Visual*, nº 16 (Barcelona, 2011), pp. 78-83.

[Viola, Manuel] J. V. Manuel, "Paul Klee", *La Main à plume*, nº 1 (París, 1941), p. 11.

Vivanco, Luis Felipe, "Las raíces. Pintura de Paul Klee", *Arte Vivo*, Cuarta Entrega (Valencia, julio 1958).

Westerdahl, Eduardo, "dramatismo y concreción en la plástica contemporánea - paul klee: fugas de lo real", *Gaceta de Arte*, nº 15 (Santa Cruz de Tenerife, mayo 1933), p. 1.

Wick, Rainer, "Paul Klee (1979-1940)", en ID., *La pedagogía de la Bauhaus* (trad. Belén Bas Álvarez). Madrid: Alianza Editorial, 1986; 2007, 5ª ed., pp. 204-234. Trad. de "Paul Klee (1979-1940)", en ID., *Bauhaus Pädagogik*. Colonia: DuMont, 1982.

III. Catálogos de exposiciones celebradas en Hispanoamérica y España

1931
Cuatro Azules: Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee [24 noviembre-1 diciembre]. México, D. F.: Biblioteca Nacional de México.

1950
Arte sin fronteras. Homenaje a Paul Klee [Galería Arquitac, Guadalajara, 7-23 diciembre]. Guadalajara, México: Galería Arquitac.

1956
Pintores Suizos Contemporáneos [Madrid: Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas

Fundación Juan March

Artes, noviembre; Barcelona, diciembre]. Zúrich: Pro Helvetia.

1970
Paul Klee [15 julio-15 agosto]. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

Paul Klee, [Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, agosto-septiembre]. Montevideo: MNAV.

1972
Klee 1879-1940. Colección Nordrheim [sic] *Westfalen Düsseldorf* [Palacio de la Virreina, Barcelona, marzo-abril; Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, mayo- junio]. Madrid.

1973
Lo invisible hecho visible. Paul Klee (1879-1940), uno de los grandes creadores del siglo XX. Museo Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. [Museo de Arte Moderno, México D. F., 10 noviembre- 16 diciembre 1973]. México D. F.: Museo de Arte Moderno; Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

1981
Klee. Óleos, acuarelas, dibujos y grabados [Fundación Juan March, Madrid, 17 marzo-10 mayo; Fundació Joan Miró, Barcelona, 19 mayo-28 junio]. Madrid: Fundación Juan March.

Klee. Colección Klee del Museo de Arte Moderno de Dusseldorf [Museo de Arte Moderno de Bogotá, mayo 1981]. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Paul Klee [Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, marzo]. Caracas: Museo de Arte Contemporáneo.

1986
Paul Klee dibuixant 1921-1933. Obres del período de la Bauhaus [Museo Picasso, Palau Meca, Barcelona, 20 mayo-20 julio]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

1989
Paul Klee: selección de sesenta obras. The Berggruen Klee collection. The Metropolitan Museum of Art [Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, D. F., octubre 1989-enero 1990]. México: Fundación Cultural Televisa.

Paul Klee. Colección Beyeler [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 24 mayo-24 julio]. Madrid: MNCARS.

1993
Paul Klee. Colección del Guggenheim Museum [Banco Bilbao Vizcaya, Madrid; Bilbao, noviembre 1993-marzo 1994]. Madrid: BBV.

1996
Paul Klee [Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, 18 diciembre 1996-2 febrero 1997]. Montevideo: MNAV.

1998
Paul Klee [Institut Valencià d'Art Modern, Centre Julio González, Valencia, 2 abril-14 junio; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 24 junio-12 octubre]. Valencia: IVAM.

1999
Paul Klee en el Museo Nacional de Bellas Artes [15 septiembre-31 octubre]. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

Paul Klee invita a Xul Solar. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

Klee, Tanguy, Miró. Tres visiones del paisaje [Fundació Joan Miró, Barcelona, 19 noviembre 1999-30 enero 2000; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena, 17 marzo-14 mayo; Museum of Fine Arts, Budapest, 1 junio-30 julio 2000]. Barcelona: Fundació Joan Miró.

2006
Paul Klee. Colección Berggruen [Fundación Marcelino Botín, Santander, 7 julio-24 septiembre]. Santander: Fundación Marcelino Botín.

2007
Paul Klee. La infancia en la edad adulta [Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 19 octubre 2007-5 enero 2008]. Madrid: Ediciones del Umbral.

2013
Paul Klee: maestro de la Bauhaus [Fundación Juan March, Madrid, 22 marzo-30 junio]. Madrid: Fundación Juan March.

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Catálogos de exposiciones y otras publicaciones de la Fundación Juan March

1966

❦ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969

❦ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (1ª ed.)

1973

❦ ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*. Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

❦ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (2ª ed. corr. y aum.)

1975

❦ OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*. Textos de Heinz Spielmann

❦ EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

❦ I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

❦ JEAN DUBUFFET. Textos de Jean Dubuffet

❦ ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*. Textos de Jean Genet, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti

❦ II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

❦ ARTE USA. Textos de Harold Rosenberg

❦ ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*. Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

❦ PICASSO. Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

❦ MARC CHAGALL. *18 pinturas y 40 grabados*. Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés) Ⓟ Ⓒ

❦ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editándose catálogos específicos en muchos casos]

❦ III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

❦ ARS MEDICA. Texto de Carl Zigrosser

❦ FRANCIS BACON. Texto de Antonio Bonet Correa

❦ BAUHAUS. Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais. Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

❦ KANDINSKY: 1923-1944. Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

❦ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

❦ IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

❦ WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*. Textos de Diane Waldman

❦ MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA. Textos de Reinhold Hohl

❦ GEORGES BRAQUE. *Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados*. Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

❦ V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

❦ GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (1ª ed.)

1980

❦ JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*. Texto de Germain Viatte

❦ ROBERT MOTHERWELL. Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

❦ HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*. Textos de Henri Matisse

❦ VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

❦ MINIMAL ART. Texto de Phyllis Tuchman

❦ PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*. Textos de Paul Klee

❦ MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano). Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

❦ MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945. Textos de Jean-Louis Prat

❦ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

1982

❦ PIET MONDRIAN. *Óleos, acuarelas y dibujos*. Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

❦ ROBERT Y SONIA DELAUNAY. Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

❦ PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970. Texto de Rafael Santos Torroella

❦ KURT SCHWITTERS. Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

❦ VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

❦ ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980. Textos de Jack Cowart. Ed. en inglés. Edición de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

❦ FERNAND LÉGER. Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

❦ PIERRE BONNARD. Textos de Ángel González García

❦ ALMADA NEGREIROS. Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros. Edición del Ministério da Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

❦ ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego

❦ GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego. [Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

1984

❦ EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS: EINDHOVEN. Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

❦ JOSEPH CORNELL. Textos de Fernando Huici

❦ FERNANDO ZÓBEL. Texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid y Ⓒ

LEYENDA: ❦ Publicaciones agotadas | Ⓟ Exposición en el Museu Fundación Juan March, Palma | Ⓒ Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

Fundación Juan March

❦ JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879. Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron. Ed. en inglés (separata con el texto de Mike Weaver en castellano). Edición de la John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

❦ JULIUS BISSIER. Texto de Werner Schmalenbach

1985

❦ ROBERT RAUSCHENBERG. Textos de Lawrence Alloway

❦ VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. *Museo y Colección Ludwig*. Textos de Evelyn Weiss

❦ XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX. Textos de Gunther Thiem. Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

❦ ESTRUCTURAS REPETITIVAS. Textos de Simón Marchán Fiz

1986

❦ MAX ERNST. Textos de Werner Spies y Max Ernst

❦ ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. *El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania*. Textos de Dieter Honisch y Manfred Sack. Ed. en alemán (separata con los textos introductorios en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

❦ ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970. *Colección Amos Cahan*. Texto de Juan Manuel Bonet

❦ OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. *De Marées a Picasso*. Textos de Sabine Fehlemann y Hans Günter Wachtmann

---

1987

❦ BEN NICHOLSON. Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

❦ IRVING PENN. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés. Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

❦ MARK ROTHKO. Textos de Michael Compton y Mark Rothko

1988

❦ EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Texto de Juan Manuel Bonet

❦ ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. *Colección Lenz Schönberg*. Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

❦ COLECCIÓN LEO CASTELLI. Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

❦ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (1ª ed.)

1989

❦ RENÉ MAGRITTE. Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croës, François Daulte, Paul Lebeer y René Magritte

❦ EDWARD HOPPER. Texto de Gail Levin

❦ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Miguel Fernández-Cid

---

1990

❦ ODILON REDON. *Colección Ian Woodner*. Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

❦ CUBISMO EN PRAGA. *Obras de la Galería Nacional*. Textos de Jiří Kotalík, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

❦ ANDY WARHOL. COCHES. Textos de Werner Spies, Cristoph Becker y Andy Warhol

❦ COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Eds. en castellano, catalán e inglés

---

1991

❦ PICASSO. RETRATOS DE JACQUELINE. Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

❦ VIEIRA DA SILVA. Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, Mª João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

❦ MONET EN GIVERNY. *Colección del Museo Marmottan de París*. Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

❦ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (2ª ed.)

1992

❦ RICHARD DIEBENKORN. Texto de John Elderfield

❦ ALEXEJ VON JAWLENSKY. Texto de Angelica Jawlensky

❦ DAVID HOCKNEY. Texto de Marco Livingstone

❦ COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Ed. en alemán

---

1993

❦ MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*. Textos de Evgenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

❦ PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*. Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

❦ MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN. Textos de Magdalena M. Moeller

---

1994

❦ GOYA GRABADOR. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

❦ ISAMU NOGUCHI. Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

❦ TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. *Período Edo: 1615-1868. Colección del Museo Fuji, Tokio.* Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

❦ FERNANDO ZÓBEL. RÍO JÚCAR. Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero Ⓒ

1995

❦ KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS: 1898-1918. Textos de Gerbert Frodl y Stephan Koja

❦ ROUAULT. Textos de Stephan Koja, Jacques Maritain y Marcel Arland

❦ MOTHERWELL. *Obra gráfica: 1975-1991. Colección Kenneth Tyler*. Textos de Robert Motherwell Ⓒ

1996

❦ TOM WESSELMANN. Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig. Edición de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

❦ TOULOUSE-LAUTREC. *De Albi y de otras colecciones*. Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

❦ MILLARES. *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971*. Textos de Manuel Millares Ⓒ Ⓟ

❦ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán) (1ª ed.)

❦ PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego. [Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán] y trilingüe (castellano/alemán/inglés) [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1996 ha itinerado por siete sedes españolas y extranjeras]

1997

❦ MAX BECKMANN. Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

❦ EMIL NOLDE. NATURALEZA Y RELIGIÓN. Textos de Manfred Reuther

❦ FRANK STELLA. *Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler Graphics.* Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella Ⓒ Ⓟ

❦ EL OBJETO DEL ARTE. Texto de Javier Maderuelo Ⓟ Ⓒ

❦ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (1ª ed.)

1998

❦ AMADEO DE SOUZA-CARDOSO. Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

❦ PAUL DELVAUX. Texto de Gisèle Ollinger-Zinque

❦ RICHARD LINDNER. Texto de Werner Spies

1999

❦ MARC CHAGALL. TRADICIONES JUDÍAS. Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

Fundación Juan March

❦ KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPÍA. *Colección Ernst Schwitters*. Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzelmann, Lola y Bengt Schwitters

❦ LOVIS CORINTH. Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehlemann, Jürgen H. Meyer y Antje Birthälmer

❦ MIQUEL BARCELÓ. *Ceràmiques: 1995-1998*. Texto de Enrique Juncosa. Ed. bilingüe (castellano/catalán) Ⓟ

❦ FERNANDO ZÓBEL. *Obra gráfica completa*. Textos de Rafael Pérez-MaderoEdición del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999 Ⓒ Ⓟ

2000

❦ VASARELY. Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

❦ EXPRESIONISMO ABSTRACTO. OBRA SOBRE PAPEL. *Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York*. Texto de Lisa M. Messinger

❦ SCHMIDT-ROTTLUFF. *Colección Brücke-Museum Berlin*. Texto de Magdalena M. Moeller

❦ NOLDE. VISIONES. *Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll*. Texto de Manfred Reuther Ⓟ Ⓒ

❦ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Texto de Rodrigo Muñoz Avia Ⓒ

❦ EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES. Texto de Pablo Ramírez Ⓟ Ⓒ

2001

❦ DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO. *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal* Textos de Sabine Fehlemann

❦ ADOLPH GOTTLIEB. Textos de Sanford Hirsch

❦ MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. *Obra sobre papel.* Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y Henri Matisse

❦ RÓDCHENKO GEOMETRÍAS. Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródchenko Ⓟ Ⓒ

2002

❦ GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS. Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe

❦ TURNER Y EL MAR. *Acuarelas de la Tate*. Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

❦ MOMPÓ. *Obra sobre papel*. Textos de Dolores Durán Úcar Ⓒ

❦ RIVERA. REFLEJOS. Textos de Jaime Brihuega, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales Ⓒ

❦ SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura Ⓒ Ⓟ

2003

❦ ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI. *Obra sobre papel de la Colección Kornfeld.* Texto de Werner Spies

❦ KANDINSKY. ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN. Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

❦ CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO. Texto de Javier Maderuelo Ⓒ Ⓟ

❦ GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES. Texto de Barbara Rose Ⓒ

❦ ESTEBAN VICENTE *Collages.* Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning Ⓒ

❦ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Textos de Rodrigo Muñoz Avia y Lucio Muñoz Ⓟ

❦ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (catalán/castellano e inglés/alemán) (2ª ed. rev. y aum.)

2004

❦ MAESTROS DE LA INVENCIÓN DE LA COLECCIÓN E. DE ROTHSCHILD DEL MUSEO DEL LOUVRE. Textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

❦ FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París*. Textos de Delfín Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos. Ed. bilingüe (castellano/francés)

❦ LIUBOV POPOVA. Texto de Anna María Guasch Ⓒ Ⓟ

❦ ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR. Texto de Guillermo Solana Ⓟ

❦ LUIS GORDILLO. DÚPLEX. Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓒ Ⓟ

❦ NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA. *Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Textos de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*. Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky. Ed. bilingüe (castellano/alemán) Ⓒ Ⓟ

2005

❦ CONTEMPORANEA. *Kunstmuseum Wolfsburg*. Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

❦ ANTONIO SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes. Eds. en castellano e inglés

❦ BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*. Texto de Sabine Fehlemann. Ed. bilingüe (castellano/alemán) Ⓒ Ⓟ

❦ EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA. Texto de Miguel Sáenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

❦ LICHTENSTEIN. EN PROCESO. Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓒ Ⓟ

❦ ROSTROS Y MÁSCARAS. *Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*. Textos de Francisco Caja. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

❦ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (2ª ed.)

2006

❦ OTTO DIX. Textos de Ulrike Lorenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

❦ LA DESTRUCCIÓN CREADORA. *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*. Textos de Stephan Koja, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerkandl. Eds. en castellano, inglés y alemán. Edición de Prestel, Múnich/Fundación Juan March, Madrid, 2006

❦ Publicación complementaria: Hermann Bahr, CONTRA KLIMT (1903). Textos adicionales de Christian Huemer, Verena Perlhefter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten. Ed. semifacsímil en castellano. Traducción de Alejandro Martín Navarro

LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. *El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español.* Textos de Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manuel Bonet, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ. *Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg*. Texto de Holger Broeker. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979). [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1979 ha itinerado por 173 sedes españolas y extranjeras, traduciéndose a más siete idiomas]

2007

ROY LICHTENSTEIN. DE PRINCIPIO A FIN. Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell. Eds. en castellano, francés e inglés

Publicación complementaria: Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS, DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS (1949). Textos adicionales de Jack Cowart, y Clare Bell. Ed. bilingüe (inglés [facsímil]/castellano).Traducción de Paloma Farré

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. *Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto.* Textos de Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcappenberg, Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro, Mark Rothko, Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber, Olaf Mörke y Víctor Andrés Ferreti. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean Scully, CUERPOS DE LUZ (1998). Ed. bilingüe (inglés/castellano)

Fundación Juan March

EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS REALES. Textos de Michèle Dalmace, Fernando Marías y Tomàs Llorens. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler*. Catálogo virtual disponible en: www.march.es/arte/palma/anteriores/CatalogoMinimal/index.asp. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán Ⓟ

2008

MAXImin. *Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*. Textos de Renate Wiehager, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven, Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack y Friederich Vordemberge-Gildewart. Eds. en castellano e inglés

LA ILUSTRACIÓN TOTAL. *Arte conceptual en Moscú: 1960-1990*. Textos de Borís Groys, Ekaterina Bobrínskaia, Martina Weinhart, Dorothea Zwirner, Manuel Fontán del Junco, Andrei Monastyrski e Iliá Kabakov. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Edición de Hatje Cantz, Ostfildern/Fundación Juan March, Madrid, 2008

❦ ANDREAS FEININGER: 1906-1999. Textos de Andreas Feininger, Thomas Buchsteiner, Jean-François Chevrier, Juan Manuel Bonet y John Loengard. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.LA DISTANCIA DEL DIBUJO. Textos de Valentín Roma, Peter Dittmar y Narcís Comadira. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

Publicación complementaria: IRIS DE PASCUA. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.Texto de Elvira Maluquer. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

2009

TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Haraldo de Campos, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz, António Ferro, Manuel Bandeira, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade y Regina Teixeira de Barros. Eds. en castellano e inglés

❦ Publicación complementaria: Blaise Cendrars, HOJAS DE RUTA (1924). Ed. semifacsímil en castellano. Traducción y notas de José Antonio Millán Alba

Publicación complementaria: Oswald de Andrade, PAU BRASIL (1925). Ed. semifacsímil en castellano. Traducción de Andrés Sánchez Robayna

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR SUCEDE. Textos de Osbel Suárez, Gloria Carnevali y Carlos Cruz-Diez. Eds. en castellano e inglés Ⓟ Ⓒ

Publicación complementaria: Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN SOBRE EL COLOR (2ª ed. rev. y ampl., 1ª ed.: Caracas, 1989). Eds. en castellano e inglés

❦ CASPAR DAVID FRIEDRICH: ARTE DE DIBUJAR. Textos de Christina Grummt, Helmut Börsch-Supan, y Werner Busch. Eds. en castellano e inglés

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH. PALMA. [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí Aznar y Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en catalán, castellano, inglés y alemán (3ª ed. corr. y aum.)

2010

WYNDHAM LEWIS (1882-1957). Textos de Paul Edwards, Richard Humphreys, Yolanda Morató, Juan Bonilla, Manuel Fontán del Junco, Andrzej Gasiorek y Alan Munton. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: William Shakespeare y Thomas Middleton, TIMÓN DE ATENAS (1623). Con ilustraciones de Wyndham Lewis y texto adicional de Paul Edwards. Ed. bilingüe (inglés/castellano). Traducción y notas de Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva

Publicación complementaria: Wyndham Lewis, BLAST. *Revista del gran vórtice inglés* (1914). Textos de Paul Edwards y Kevin Power. Ed. semifacsímil en castellano. Traducción y notas de Yolanda Morató

PALAZUELO, PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948–1968). Textos de Alfonso de la Torre y Christine Jouishomme. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886). Textos de Linda S. Ferber, Barbara Deyer Gallati, Barbara Novak, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell, Kimberly Orcutt, y Sarah Barr Snook. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Asher B. Durand, CARTAS SOBRE PINTURA DE PAISAJE (1855). Eds. en inglés (facsímil) y castellano (semifacsímil)

PICASSO. Suite Vollard. Texto de Julián Gállego. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (Ed. rev., 1ª ed. 1996)

2011

❦ AMÉRICA FRÍA LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LATINOAMÉRICA (1934-1973). Textos de Osbel Suárez, César Paternosto, María Amalia García, Ferreira Gullar, Luis Pérez Oramas, Gabriel Pérez-Barreiro y Michael Nungesser. Eds. en castellano e inglés

WILLI BAUMEISTER. PINTURAS Y DIBUJOS. Textos de Felicitas Baumeister, Hadwig Goez, Elena Pontiggia, Martin Schieder y Dieter Schwarz. Eds. en castellano, alemán e italiano Ⓟ

ALEKSANDR DEINEKA (1899–1969). UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO. Textos de Manuel Fontán del Junco, Christina Kiaer, Boris Groys, Fredric Jameson, Ekaterina Degot, Irina Leytes y Alessandro de Magistris. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Boris Uralski, EL ELECTRICISTA (1930). Portada e ilustraciones de Aleksandr Deineka. Ed. facsimil en castellano. Traducción de Iana Zabiaka

---

2012

GIANDOMENICO TIEPOLO (1727-1804): DIEZ RETRATOS DE FANTASÍA. Textos de Andrés Úbeda de los Cobos. Eds. en castellano e inglés

VLADÍMIR LÉBEDEV (1891-1967). Textos de Masha Koval, Nicoletta Misler, Carlos Pérez, Françoise Lévèque y Vladímir Lébedev. Ed. bilingüe (castellano/inglés) Ⓟ Ⓒ

FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS (1918-1939). Textos de Adrian Sudhalter y Deborah L. Roldán. Eds. en castellano e inglés Ⓒ Ⓟ

❦ LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950) Textos de Manuel Fontán del Junco, Richard Hollis, Maurizio Scudiero y Bruno Tonini. Eds. en castellano e inglés

LA ISLA DEL TESORO. ARTE BRITÁNICO DE HOLBEIN A HOCKNEY. Textos de Richard Humphreys, Tim Blanning y Kevin Jackson. Eds. en castellano e inglés.

2013

DE LA VIDA DOMÉSTICA. BODEGONES FLAMENCOS Y HOLANDESES DEL SIGLO XVII. Textos de Teresa Posada Kubissa

EDUARDO ARROYO: RETRATOS Y RETRATOS. Textos de Eduardo Arroyo, Manuel Fontán del Junco, Oliva María Rubio, Fabienne di Rocco y Michel Sager Ⓟ Ⓒ

PAUL KLEE: MAESTRO DE LA BAUHAUS. Textos de Fabienne Eggelhöfer, Marianne Keller Tschirren y Wolfgang Thöner. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Paul Klee. *Aportaciones a una teoría de la forma pictórica* [Notas de clase]. Introdución de Fabienne Eggelhöfer y Marianne Keller Tschirren. Traducción y notas de Elena Sánchez Vigil y Manuel Fontán del Junco. Eds. semifacsímiles en castellano e inglés.

Para más información: www.march.es

Fundación Juan March

Este catálogo, junto a su edición inglesa, se publica con motivo de la exposición:

Paul Klee: maestro de la Bauhaus
Fundación Juan March, Madrid
22 marzo - 30 junio 2013

La exposición amplía y completa la muestra presentada en Berna, Suiza, bajo el título *Meister Klee! Lehrer am Bauhaus* (Zentrum Paul Klee, Berna, 31 julio 2012 - 6 enero 2013), que posteriormente se exhibirá en Dessau, Alemania: *Paul Klee als Lehrer* (Stiftung Bauhaus Dessau, 25 julio - 10 noviembre 2013).

CONCEPTO
Fabienne Eggelhöfer y Marianne Keller (comisarias)
Manuel Fontán del Junco, Director de Exposiciones
María Toledo, Coordinadora de Exposiciones
Fundación Juan March

ORGANIZACIÓN
Fundación Juan March, Madrid
Zentrum Paul Klee, Berna

EXPOSICIÓN

Coordinación de seguros, transporte y montaje
José Enrique Moreno, Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

Diseño de montaje
Estudio Aurora Herrera y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

Montaje
Momex

Seguros
March SLT, accurART Kunstversicherungsmakler AG, accurART Fine Arts Insurance broker, Swiss Insurance & Financial Advisors GmbH, Zürich, Kuhn & Bülow Versicherungsmakler GmbH, Kuhn & Bülow Berlin, Blackwall Green Ltd

Transporte
SIT Transportes Internacionales

Restauración
Lourdes Rico, Celia Martínez, María Victoria de las Heras

Fundación Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid
Te.: +34 91 435 4240
Fax: +34 91 431 4227
www.march.es

Con motivo de la exposición, la Fundación Juan March publica los e-books de este catálogo y de su edición inglesa, así como las ediciones impresas y para e-book, en traducciones al español y al inglés, de la publicación complementaria: Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre (Aportaciones para una teoría de la forma pictórica* [Notas de clase]): consulte www.march.es

---

CATÁLOGO

Edita
© Fundación Juan March, Madrid, 2013
© Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2013

Distribuye
La Fábrica

Textos
© Fundación Juan March: Presentación, Bibliografía (Inés d'Ors)
© Fabienne Eggelhöfer
© Marianne Keller Tschirren
© Wolfgang Thöner

Coordinación y producción editorial
María Toledo y Jordi Sanguino, Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid
con la colaboración de Maite Álvaro y Marta Ramírez

Traducción
Alemán/español: Elena Sánchez Vigil

Edición y revisión de textos
Inés d'Ors y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

Diseño de catálogo
Adela Morán
Andreas Platzgummer (Hatje Cantz)

Tipografía Swift y Futura
Papel Creator Vol de 115 g.

MIXTO
Papel procedente de fuentes responsables
FSC® C016626

Fotomecánica e impresión Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid
Encuadernación Ramos S.A., Madrid

Edición en español (cartoné):
ISBN: Fundación Juan March, Madrid: 978-84-7075-608-5
ISBN: La Fábrica, Madrid: 978-84-15691-25-9

Edición en inglés (cartoné):
ISBN: Fundación Juan March, Madrid: 978-84-7075-609-2
ISBN: La Fábrica, Madrid: 978-84-15691-26-6

Edición en español (rústica):
ISBN: Fundación Juan March, Madrid: 978-84-7075-612-2

Déposito Legal:
Edición en español (cartoné): M-1025-2013
Edición en inglés (cartoné): M-1026-2013
Edición en español (rústica): M-1027-2013

Fundación Juan March

DE LAS REPRODUCCIONES AUTORIZADAS

Para todas las obras de Paul Klee: © VEGAP, Madrid, 2013
© Bauhaus-Archiv Berlin: Cat. 227, p. 258; Cat. 233 y 234, p. 259, Cat. 244, p. 261, Cat. 254, p. 263; Fig. 16, p. 259; Fig. 33, p. 261
© bpk / Kunstbibliothek, SMB, Photothek Willy Römer / Walter Obschonka: Cat. 118, p. 197; Fig. 33, p. 261
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-GP / Droits réservés: Cat. 28, p. 185
© CH: ProLitteris, Zürich/DE: VG Bild-Kunst, Bonn: Cat. 249, p. 262
© Courtesy of the Philadelphia Museum of Art: Cat. 26, p. 154; Cat. 36, p. 160; Cat. 64, p. 188
© Ediciones la Bahía, Cantabria: Cat. 223, p. 258; Cat. 235 y 236, p. 260
© Fondation Beyeler, Riehen/Basel: Cat. 129, p. 202
© Franz Marc Museum, Kochel am See: Cat. 50, p. 219
© Klee-Nachlassverwaltung, Berna: Cat. 3, p. 149; Cat. 7, p. 152; Cat. 13, p. 153; Cat. 16, p. 182; Cat. 19, p. 208; Cat. 20, p. 184; Cat. 25, p. 209; Cat. 38, p. 161; Cat. 45, p. 224; Cat. 56, p. 135; Cat. 59, p. 137; Cat. 67, p. 235; Cat. 66, p. 138 ; Cat. 70 y 71, p. 139; Cat. 72, p. 221; Cat. 76, p. 190; Cat. 87, p. 216; Cat. 89, p. 238; Cat. 99, p. 142; Cat. 119, p. 144; Cat. 125, p. 223; Cat. 126, p. 199; Cat. 127, p. 225; Cat. 136, p. 227; Cat. 219 y 222, p. 257; Cat. 225 y 228, p. 258; Cat. 229, p. 259; Cat. 238, pp. 16 y 260; Cat. 242 y 246, p. 261; Cat. 247, pp. 4 y 261; Cat. 250, 251 y 252, p. 262; Cat. 257 y 258, p. 263; Cat. 259 y 261, p. 264; Fig. 1, p. 30; p. 6 y Fig. 49, p. 264; p. 14; p. 38
© National Gallery of Art, Washington: Cat. 32, p. 231
© The Museum of Fine Arts, Houston: Cat. 65, p. 170; Cat. 73, p. 141; Cat. 128, p. 201
© Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c004581: Fig. 2, p. 128
© Stadtarchiv Weimar: Fig. 2, p. 31
© Sprengel Museum, Hannover: Cat. 118, p. 197
© The Josef and Anni Albers Foundation. VEGAP, Madrid 2013: Cat. 255, p. 263
© Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar: Fig. 13, p. 258; Cat. 237 y 239, p. 260
© VEGAP, Madrid, 2013: Cat. 223, p. 258; Cat. 233 y 234, p. 259; p. 28; Cat. 249, p. 262; Fig. 48, p. 264
© 2012 Digital image. The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence: Cat. 4, p. 129; Cat. 31, p. 186
© 2012 Kunsthaus Zürich. All rights reserved: Cat. 35, p. 158

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Peter Lauri, Berna, y Departamento de Comunicación, Universität Basel, Basilea: todas las obras de Klee en el Zentrum Paul Klee
Alexander Eliasberg: Cat. 220, p. 257
Felix Klee: Cat. 228, p. 258; Cat. 238, pp. 16 y 260; Cat. 242 y 246, p. 261; Cat. 250, p. 262; Cat. 260 y 261, p. 264; Fig. 1, p. 30; Cat. 247, pp. 4 y 261; p. 14; p. 38
Franz (Boby) Aichinger: Fig. 50, p. 264; cubierta y guarda de contracubierta.
Fee Meisel: Fig. 51, p. 264
Helene Mieth: Cat. 230, p. 259
Hugo Erfurth: p. 28; Cat. 249, p. 262
Karl Peter Röhl: Cat. 227, p. 258
Karl Schmoll von Eisenwerth: Fig. 4, p. 257
Lily Klee: Cat. 257, p. 263
Lotte Gerson-Collein: Fig. 2, p. 19
L. Tiedemann: Cat. 217, p. 257
Markus Hawlik: Fig. 16, p. 259
Nina Kandinsky: Fig. 48, p. 264
Peter Schibli, Basilea: Cat. 129, p. 202
Pius Pahl: Fig. 3, p. 25
Stella Steyn: Fig. 4, p. 26

Edición cartoné:
Cubierta y guardas traseras: Paul y Lily Klee, Stresemannallee, Dessau, abril 1933. Foto Franz (Boby) Aichinger. Zentrum Paul Klee, Berna, Donacion de la familia Klee

Contracubierta y guardas delanteras: Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Principielle Ordnung, BG I.2/157 [Teoría de la configuración pictórica: I.2 Orden primordial], Zentrum Paul Klee, Berna

Edición rústica:
Cubierta y solapa delantera: Paul y Lily Klee, Stresemannallee, Dessau, abril 1933. Foto Franz (Boby) Aichinger. Zentrum Paul Klee, Berna, Donacion de la familia Klee
Contracubierta y solapa trasera: Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Principielle Ordnung, BG I.2/157 [Teoría de la configuración pictórica: I.2 Orden primordial], Zentrum Paul Klee, Berna

Página 2: Atelier de Paul Klee en la Stresemannallee 7, Dessau, 1932. Zentrum Paul Klee, Berna, Donación de la familia Klee

Fundación Juan March

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la ciencia política y la sociología.

Fundación Juan March

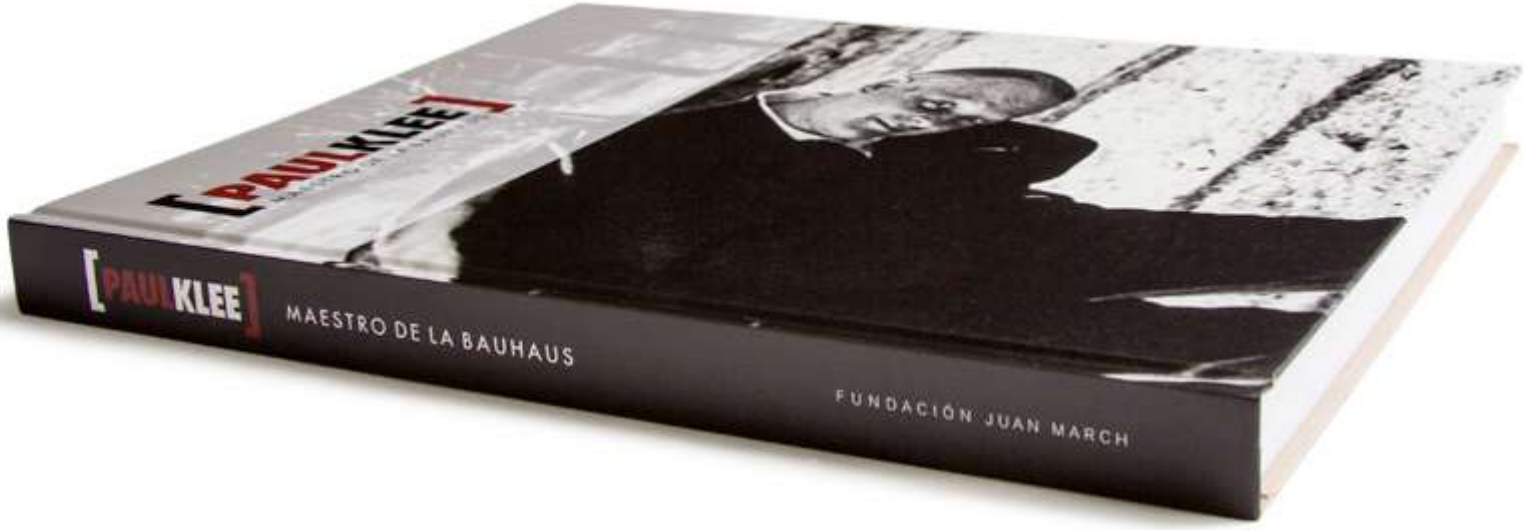
Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March


[PAUL KLEE]
[PAUL KLEE]
MAESTRO DE LA BAUHAUS
FUNDACIÓN JUAN MARCH